

ویژه‌نامهٔ ۱

ادبیات تطبیقی

فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره اوّل، شماره اوّل، بهار ۱۳۸۹

ادبیّات تطبیقی

ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*
دورهٔ اول، شمارهٔ اول
بهار ۱۳۸۹

دبیر: ابوالحسن نجفی
عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی

معاون دبیر: علی‌رضا انوشیروانی
عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی

دارای درجهٔ **علمی ـ پژوهشی**
مصوّب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
و نمایه‌شده در پایگاه استنادی
علوم جهان اسلام (ISC)

شمارهٔ پیاپی: ۱

نشانی: تهران، بزرگراه حقّانی، بعد از ایستگاه مترو
مجموعهٔ فرهنگستان‌ها، فرهنگستان زبان و ادب فارسی
تلفن: ۴۸-۸۸۶۴۲۳۳۹ دورنگار: ۸۸۶۴۲۵۰۰
پست الکترونیکی: farnameh@persianacademy.ir
وب‌گاه: www.persianacademy.ir
این نشریه در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی
به نشانی www.SID.ir نمایه می‌شود.

بهای تک‌شماره: ۱۵۰۰۰ ریال
شمارهٔ حساب مجله: ۷۸۰۳۱۹۰۰۱۵ بانک تجارت،
شعبهٔ حساب‌های دولتی، کد ۴۰۰

بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست مطالب

آغاز ادبیّات تطبیقی در فرهنگستان زبان و ادب فارسی

ادبیات تطبیقی از اواخر قرن نوزدهم به عنوان رشته‌ای جدید وارد محیط‌های دانشگاهی دنیا شد. این رشته را می‌توان، به‌طور خیلی موجز، با سه «بین» تعریف کرد: بین‌زبانی، بین‌فرهنگی و بین‌رشته‌ای. ادبیات تطبیقی از زمان پیدایش تا حدود اواسط قرن بیستم بیشتر به مطالعات تطبیقیِ ادبیات ملی و قومی به زبان‌های مختلف گرایش داشت. از دهۀ شصت میلادی اولین زمزمه‌ها دربارۀ کیفیت میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی به گوش رسید و به‌تدریج این شاخه از دانش بشری وارد مرحلۀ جدیدی از تحولات علمی خود شد. در طول سه دهۀ اخیر عرصۀ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به‌صورت فزاینده‌ای گسترش یافته است به‌طوری که بسیاری از صاحب‌نظران آن را فلسفه و رویکرد جدیدی در ادبیات و در نقد ادبی به‌حساب می‌آورند. پیشگامان ادبیات تطبیقی نوین خیلی زود دریافتند که دوران تخصص‌گرایی افراطی و تمرکز بر یک رشتۀ خاص پایان یافته و دنیا وارد مرحلۀ جدیدی از دوران فکری خود گشته است. بار دیگر اندیشمندان جهان به این نتیجه رسیدند که زندگی امروزی شبکۀ پیچیده و درهم‌تنیده‌ای است که با توسل به یک علم خاص نمی‌توان تمام ابعاد آن را شناخت. بدین‌سان، رشته‌های میان‌رشته‌ای به‌سرعت در محیط‌های دانشگاهی شکل گرفت. ادبیات تطبیقی یکی از این رشته‌های میان‌رشته‌ای است که، از یک سو، به مثابۀ حلقۀ ارتباطی بین علوم انسانی، و از دیگر سو، بین علوم انسانی و سایر شاخه‌های دانش بشری عمل کرده است. این ویژگی منحصربه‌فرد ادبیات تطبیقی موجب گردیده که دانشگاه‌های بزرگ و معتبر ــ به‌خصوص در دو دهۀ اخیر ــ اقدام به راه‌اندازی گروه‌ها و مراکز تحقیقاتی و انجمن‌های علمی ادبیات تطبیقی در سراسر دنیا بنمایند. در ایران، در چند دهۀ اخیر، به ادبیات تطبیقی بی‌اعتنایی شده و به‌صورت جدی و اساسی مورد التفات سیاست‌گذاران نهادها و مراکز ادبی قرار نداشته است. فرهنگستان زبان و ادب فارسی با تأسیس گروه ادبیات تطبیقی در سال ۱۳۸٤ اولین قدم اساسی را در این راه برداشت و برنامه‌ای مدوّن برای انتشار مجلۀ تخصصی در این زمینه و تدوین درس‌نامه‌های مورد نیاز تهیه گردید.

آنچه هم‌اکنون پیش روی شماست بیانگر عزمی راسخ برای گسترش این رشتۀ دانشگاهی و میان‌رشته‌ای در ایران است. اولین شمارۀ نشریۀ تخصصی *ادبیات تطبیقی*

فعلاً به صورت ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان* هر شش ماه یک‌بار منتشر خواهد شد. هدف اصلی این نشریه تبیین قلمرو این رشته و فراهم آوردن بسترهای علمی لازم برای رشد و گسترش آن در ایران است. مخاطبان این نشریه علاقه‌مندان مطالعات ادبی و میان‌رشته‌ای هستند که مایل‌اند به‌صورت روشمند و علمی با این رشتهٔ تحصیلی و این شاخهٔ نوین از دانش بشری بیشتر آشنا شوند.

مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان زبان و ادب فارسی به چاپ مقالات پژوهشی و روشمند، و نیز گزارش‌ها و معرفی و نقد کتاب در قلمرو ادبیات تطبیقی اختصاص دارد و در کلیهٔ زمینه‌ها مطلب می‌پذیرد، من‌جمله در موضوعِ روابط و تأثیرات ادبی، نهضت‌های ادبی، انواع ادبی، مضمون‌ها و مایه‌های ادبی، مطالعات ترجمه، ادبیات جهان، ادبیات و جهانی شدن، رابطهٔ ادبیات با سایر شاخه‌های علوم انسانی ــ به‌خصوص سینما، نقاشی، عکاسی، موسیقی، علوم اجتماعی، مطالعات فرهنگی، فرهنگ عامیانه، فلسفه و مطالعات ادیان ــ و علوم دقیق و بررسی تحلیلی وضعیت ادبیات تطبیقی در کشورهای مختلف جهان، بسط و تبیین نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی، معرفی انجمن‌های علمی و همایش‌های ملی و بین‌المللی و نقد کتاب‌های ادبیات تطبیقی.

اولین مقالهٔ این ویژه‌نامه به «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران» می‌پردازد. و غرض از آن جلب توجه سیاست‌گذاران ادب و فرهنگ کشور به این رشته است. نویسنده مطلب خود را با مروری بر تاریخچهٔ ادبیات تطبیقی در اروپا و ایران آغاز می‌کند و سپس به اصول نظری مکتب‌های عمدهٔ آن اشاره می‌نماید و با بررسی سیر تطور ادبیات تطبیقی از قرن نوزدهم تا عصر حاضر تلاش می‌کند تا تعریف نسبتاً جامع و کاملی از ادبیات تطبیقی به‌دست دهد و برخی از کج‌فهمی‌های رایج در این رشته را اصلاح کند. مقالات بعدی به ترتیب زمانی تنظیم گردیده‌اند. قهرمانی از تأثیرپذیری مولانا جلال‌الدین از *دیوان* متنبّی سخن می‌گوید و نشان می‌دهد که مولوی برخی از ابیات و مصراع‌های *دیوان* متنبّی را برگزیده و پس از تأویل به آنها رنگ تصوف بخشیده است. خَنیاب‌نژاد در مقالهٔ خود از علاقهٔ موریس بارس، نویسنده فرانسوی نیمهٔ اول قرن بیستم، به سعدی سخن می‌گوید. بارس، که در جستجوی آرامش و فراغ بال است، خسته از دنیای سیاستْ کمال مطلوب خود را در باغ‌های شیراز ــ در *بوستان* و *گلستان*

ــ می‌یابد. در این مقاله، نویسنده با ذکر شواهد و مستندات تاریخی تأثیرپذیری بارس از سعدی را به اثبات می‌رساند. نکوروح هم در مقالهٔ خود «تأثیر غزل حافظ در *دیوان شرقی-غربی* گوته» را بررسی می‌کند و به‌طور اخص به رابطهٔ طنز گوته با طنز حافظ می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه شاعر آلمانی از طنز حافظ برای بیان افکار و ذهنیات غربی خود استفاده کرده است. جوادی در مقالهٔ خود احتمال می‌دهد که دهخدا در سرودن شعر معروف «به‌یاد آر» ــ با واسطه یا بی‌واسطه ــ تحت تأثیر شاعر رمانتیک فرانسوی، آلفرد دو موسه بوده است. آخرین مقاله به یکی از موضوعات جدید در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی، یعنی فضا و مکان، از دیدگاه تطبیقی می‌پردازد. در این مقاله، دادور تصویر شهر پاریس را ــ شهری زیبا که در آثار بسیاری از نویسندگان، شاعران و فیلم‌سازان فرانسوی و غیرفرانسوی حضور دارد ــ در آثار سه نویسندهٔ *ایرانی*: گلی ترقی، رضا قاسمی و رضا قیصریه به‌صورتی روشمند بررسی می‌کند تا مشترکات و تفاوت‌های نگاه نویسندگانی فرانسوی و ایرانی را به این شهر نشان دهد. در بخش گزارش‌ها با انجمن بین‌المللی و چند همایش اخیر ادبیات تطبیقی، و در بخش معرفی و نقد کتاب، با چند کتاب عربی و انگلیسی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی آشنا می‌شویم.

امیدواریم مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان زبان و ادب فارسی راه را برای علاقه‌مندان این رشته بگشاید. این مجله ضمن دعوت از پژوهشگران پیش‌کسوت برای همکاری، از پژوهشگران جوان نیز حمایت می‌کند. بی‌تردید، انتشار این ویژه‌نامه آغاز راه است، راهی که می‌دانیم پیمودن آن آسان نخواهد بود، ولی در صورت استمرار و تلاش و همراه با شور و علاقه، ما را به‌تدریج به مقصد نزدیک خواهد ساخت. در این راه پیشنهادها و انتقادات خوانندگان کارساز و راهگشا خواهد بود.

علی‌رضا انوشیروانی

ضرورت ادبیّات تطبیقی در ایران

علی‌رضا انوشیروانی*

چکیده

سابقهٔ رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران بسیار کوتاه است. چندین دهه است که این رشته مورد غفلت نهادها و مراکز علمی و پژوهشی کشور قرار گرفته است. هدف این مقاله جلب توجه سیاست‌گذاران ادبی و هنری کشور به ضرورت توسعهٔ این شاخه از دانش بشری در ایران است. به منظور توجیه چنین ضرورتی لازم است به قدمت، جایگاه، گسترهٔ علمی و کاربرد این رشته در میان سایر ملل و فرهنگ‌ها نظری بیفکنیم . بر این اساس، ابتدا به بررسی تاریخچهٔ رشد و تحول این دانش در جهان می‌پردازیم و به مکتب‌های عمدهٔ آن اشاره می‌کنیم. بزرگ‌ترین چالش این رشته در طول تاریخ ارائهٔ تعریف جامعی از اصطلاح «ادبیات تطبیقی» است که نه تنها به درستی فهمیده نشده بلکه موجب کج‌فهمی‌های بسیاری نیز گشته است؛ و شاید همین امر موجب عدم گسترش علمی آن در ایران بوده است. در بخش‌های بعدی این نوشتار به اجمال به بررسی تطور نظریه‌های ادبیات تطبیقی از قرن نوزدهم تا زمان حال، اهمیت ادبیات تطبیقی، و تبیین قلمرو گستردهٔ پژوهش در ادبیات تطبیقی با ذکر نمونه‌های کاربردی خواهیم پرداختَ. بی‌شک آشنایی با حوزه‌های بکر و تفکربرانگیز ادبیات تطبیقی پنجره‌های جدیدی بر مطالعات و نقد ادبی معاصر می‌گشاید. در پایان، ضمن نگاهی به رشد روزافزون گروه‌های دانشگاهی، انجمن‌های علمی و نشریات تخصصی این رشته دردانشگاه‌های معتبر شرق و غرب، بار دیگر بر رسالت و نقش مؤثر نهادهای فرهنگی و ادبی کشور، به‌خصوص فرهنگستان زبان و ادب فارسی، در سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی مطالعات ادبیات تطبیقی در ایران و ساماندهی پژوهشگران و فرهیختگان این رشته تأکید خواهیم کرد.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
عضو وابسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام نگار نویسنده: anushir@shirazu.ac.ir

کلیدواژه‌ها: ضرورت ادبیات تطبیقی، قلمرو پژوهش ادبیات تطبیقی، نظریه‌های ادبیات تطبیقی، ادبیات تطبیقی در ایران، ادبیات تطبیقی.

۱. درآمد

فردینان برونتیر[1] (۱۸۴۹–۱۹۰۶)، استاد ادبیات فرانسه و عضو فرهنگستان علوم فرانسه، جملهٔ نغزی دارد: «ما هرگز خودمان را نخواهیم شناخت اگر فقط خودمان را بشناسیم» (به نقل از موهانتی[2] ۳۵). این جمله کوتاه بیانگر شاکله و فلسفهٔ ادبیات تطبیقی به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی و میان‌رشته‌ای است که ماهیّت و عملکرد آن در ایران چنان‌که باید و شاید شناخته نشده است. اغلب چنین می‌انگارند که هدف ادبیات تطبیقی مقایسهٔ ادبیات ملل مختلف است و هرگاه پژوهشگری آثار ادبی دو شاعر، دو نویسنده و یا دو موضوع را با یکدیگر مقایسه کرد وارد قلمرو ادبیات تطبیقی شده است. دلیل عمدهٔ این برداشت غلط کم‌حوصلگی و بی‌التفاتی به نظریه‌های ادبی این رشته است. اصولاً در هر شاخه از دانش بشری ــ اعم از علوم انسانی، فنی و مهندسی، تجربی و هنرهای زیبا ــ ارائهٔ نظریات جدید و ابطال یا تکمیل نظریه‌های پیشین بر غنای مباحث افزوده‌اند و، بدین‌سان، باعث رشد و تکامل آن شاخه از دانش بشری شده‌اند. در مورد مطالعات ادبی نیز نظریه‌های جدید افق‌های تازه‌ای برای پژوهشگران ادبی گشوده‌اند. حُسن آشنایی با نظریه‌های ادبی این است که نظریه همواره سؤال‌های جدیدی را مطرح می‌کند و تفسیرهای قبلی را به چالش می‌کشد و منتقد را به تفکر وامی‌دارد و، بدین‌سان، بر زوایای پنهان متن پرتو می‌افکند و افق‌های تازه‌ای بر روی منتقد می‌گشاید. نظریه‌های ادبیات تطبیقی نیز از این امر مستثنی نبوده و نیست. این شاخه از دانش بشری بر اساس نظریه‌هایی استوار گردیده که به مرور زمان تغییر و تحول یافته است. مع‌الوصف، به علت مغفول ماندن این رشته از علوم انسانی در ایران، اغلب پژوهش‌های صورت گرفته یا فاقد چارچوب نظری‌اند یا نهایتاً در حیطهٔ نظریه‌های پوزیتویستی (اثبات گرایانه) قرن نوزدهم اروپا باقی می‌مانند. البته، ناگفته نماند که شمار اندکی از پژوهشگران ادبیات تطبیقی ایران با توجه به نظریه‌های نوین این رشته پژوهش‌های کاربردی ارزشمندی انجام داده‌اند.

1. Ferdinand Brunetière
2. Mohanty

در این نوشتار برای توجیه ضرورت التفات به رشتۀ ادبیات تطبیقی در ایران نگاهی اجمالی به پیشینۀ تاریخی، نظریه‌ها، زمینه‌های پژوهشی، گروه‌های دانشگاهی، انجمن‌ها و نشریات علمی ادبیات تطبیقی در طول دو قرن گذشته در جهان خواهیم انداخت تا هم منظری فراخ‌تر و جامع‌تر برای آشنایی با این رشته فراهم آید، و هم دلایلی که برای ضرورت این شاخه از دانش بشری در ایران برمی‌شماریم متکی بر اصول علمی و متقن باشد. به هر حال، برای شروع هر کاری ابتدا باید دانست که گذشتگان و دیگران در این زمینه چه کرده‌اند تا هم از دانسته‌های آنان سود بریم و هم راهِ گذر به آینده را روشن‌تر ترسیم کنیم. بدیهی است بررسی دقیق روند تحولات نظریِ ادبیات تطبیقی به مجالی مستقل نیاز دارد که در فرصتی دیگر بدان خواهیم پرداخت.

۲. پیشینۀ تاریخی ادبیات تطبیقی

۱.۲. در اروپا

ادبیات تطبیقی از نیمۀ دوم قرن نوزدهم در فرانسه با سخنرانی‌ها و نوشته‌های پژوهشگران فرانسوی همچون آبل‌ـفرانسوا ویلمن[3] (۱۷۹۰–۱۸۷۰) و ژان‌ـژاک آمپر[4] (۱۸۰۰–۱۸٦٤) آغاز گردید.

در طول قرن نوزدهم، ادبیات تطبیقی هم رشته‌ای دانشگاهی و هم رویکردی نقادانه بود. احتمالاً این مطلب برای اولین بار توسط سنت بُو[5] (۱۸۰٤–۱۸٦۹)، یکی از پایه‌گذاران نقد مدرن، مطرح گردید. در اولین مقاله‌ای که دربارۀ ژان‌ـژاک آمپر در سال ۱۸٤۰ نوشت و آن را در *چهره‌های معاصر*[6] چاپ کرد، سنت بُوْ از اصطلاح «تاریخ ادبیات تطبیقی»[7] استفاده می‌کند؛ و در دومین مقاله‌اش در سال ۱۸٦۸ که در *دوشنبه‌های نو*[8] چاپ شد، به «ادبیات تطبیقی»[9] اشاره می‌کند. مقالۀ دوم او ابتدا در *مجلۀ دو جهان*[10] چاپ شد، مجله‌ای که عنوان و محتوای آن حکایت از آغاز رویکردی جدید در مطالعات ادبی می‌کرد. بنابراین عبارت «ادبیات تطبیقی» که بعدها بستر زایش رشتۀ

3. Abel-François Villemain
4. Jean-Jacques Ampère
5. Sainte-Beuve
6. *Portraits contemporains*
7. Histoire littéraire comparée
8. *Nouveaux lundis*
9. Littérature comparée
10. *Revue des Deux Mondes*

ادبیات تطبیقی گردید، نیم قرن قبل از آنکه سنت بُوْ از آن استفاده کند وجود داشته است. در هر حال، تعیین دقیق تاریخ پیدایش «ادبیات تطبیقی»[۱۱] به سختی امکان‌پذیر است. بعید است که این اصطلاح خیلی پیش از سال ۱۸۸٦، زمانی که هاتچسون م. پازنت[۱۲] تصمیم گرفت تا آن را برای عنوان کتاب خود انتخاب کند، مورد استفاده قرار گرفته باشد. این کتاب اینک فراموش شده و نام آن فقط در کتاب‌نامه‌ها آمده است. (یوست ۱۳۸٦: ٤۹–۵۰).

در سایر کشورهای اروپایی فعالیت‌های مشابهی صورت گرفت. مادام دو ستال (۱۷٦٦–۱۸۱۷)، در کتاب در بارهٔ *ادبیات*[۱۳] (۱۸۰۰)، به بررسی ادبیات کشورهای اروپایی و شارل دو ویلر (۱۷٦۵–۱۸۱۵)، در کتاب *اروتیک تطبیقی یا تحقیق دربارهٔ تفاوت‌های اساسی سبک شاعران فرانسوی و آلمانی دربارهٔ عشق*[۱٤] (۱۸۰۷)، به مطالعهٔ تطبیقی شاعران فرانسوِی و آلمانی پرداختند. دیری نپایید که در سال ۱۸۱٦ ژان فرانسوا–میشل نوئل[۱۵] اصطلاح «ادبیات تطبیقی» را در عنوان سلسله کتاب‌های خود تحت عنوان *درس‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*[۱٦] به‌کار برد. مع‌الوصف، در مجموعه‌ای که نوئل از ادبیات مختلف اروپا گردآورده بود کم‌ترین نشانه‌ای از روش‌های تطبیقی، به صورتی که بعدها در طول این قرن شکل گرفت، دیده نمی‌شود. هرچند این اصطلاح در عنوان کتاب به‌کار رفته است، به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آن را خاستگاه و سرچشمهٔ رشتهٔ ادبیات تطبیقی محسوب کرد. به هر حال، این نکته را باید پذیرفت که خوانندهٔ مجموعهٔ نوئل با خواندن آثار ادبی متنوع کشورهای اروپایی سر ذوق می‌آمد و به مقایسه و تطبیق آنها با یکدیگر ترغیب می‌شد و، بدین‌سان، به درک جامع‌تری از پدیدهٔ ادبیات در اروپا دست می‌یافت. در طول قرن نوزدهم، نگارش چنین آثاری، با حجم و کیفیت‌های متفاوت، در بیشتر کشورهای اروپایی رایج گردید. از سال ۱۸٤۱ تا ۱۸٤۵، آمده دوکنل[۱۷] کتاب هشت جلدی *تاریخ ادبیات؛ درس‌هایی در ادبیات تطبیقی*[۱۸] را به چاَپ رساَند. نمونه‌های مشابهی در انگلستان و آلمان و ایتالیا نیز به چشم می‌خورد، هرچند در این کشورها رشتهٔ ادبیات تطبیقی چند دهه بعد از فرانسه آغاز گردید (۵۱–۵۲).

11. Comparative literature
12. Hutcheson M. Posnett
13. Madame de Staël, *De la littérature*
14. Charles de Villers, *Erotique comparée, ou essai sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent l'amour*
15. Jean François-Michel Noël
16. *Cours de littérature comparée*
17. Amédée Duquesnel
18. *Histoire des lettres; Cours des littératures comparées*

۲.۲. در ایران

سابقهٔ ادبیات تطبیقی در ایران به تأسیس کرسی ادبیات تطبیقی در دانشگاه تهران – که برخی آن را «سنجش ادبیات» می‌نامیدند ــ توسط فاطمهٔ سیّاح (۱۲۸۱ مسکو – ۱۳۲٦ تهران) بازمی‌گردد که از سال ۱۳۱۷ فعالیت علمی خود را در آن دانشگاه آغاز کرد. از فاطمهٔ سیّاح نزدیک به سی و پنج مقاله و خطابه و ترجمه باقی مانده است. سبحانی اشاره می‌کند که این بانوی فرزانه در بارهٔ فردوسی تحقیقات ارزشمندی دارد (٤۲). گلبن از دو مقالهٔ او با عنوان‌های «انتقاد دانشمندان اروپایی در باب فردوسی» و «نظری چند در باب شاهنامه و زندگی فردوسی»، در کتاب *نقد و سیاحت: مجموعهٔ مقالات و تقریرات دکتر فاطمهٔ سیاح*، یاد می‌کند. او تنها مدرِّس «سنجش ادبیّات زبانهای خارجه» دانشگاه بود. بعد از درگذشت او کلاس این درس به دستور رئیس وقت دانشگاه تهران تعطیل گردید... (رُبَن‌شه ۳۰). پس از عمر کوتاه وی، دیگران من‌جمله جواد حدیدی (۱۳۱۱–۱۳۸۱)، عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه مشهد و عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، و ابوالحسن نجفی (متولد ۱۳۰۸)، مدیر کنونی گروه ادبیات تطبیقی و عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، راه را ادامه دادند. از میان سایر پژوهشگران ایرانی، مجتبی مینوی، عبدالحسین زرّین‌کوب، خسرو فرشیدورد، حسن هنرمندی، و محمد علی اسلامی ندوشن در میان آثار و تألیفات خود اشاراتی به ادبیات تطبیقی دارند، لکن به علت فقدان یک نهاد رسمی یا انجمن علمی که بتواند پژوهشگران این رشته را در ایران گِردهم آورد و بستر تعاملات علمی و رشد و توسعهٔ این رشته را فراهم سازد، هیچ‌گاه ارتباط ساخت‌مندی بین آنها به‌وجود نیامده است.

زرین کوب در جلد اول *نقد ادبی* در بارهٔ ادبیات تطبیقی چنین می‌گوید:

> ادب تطبیقی در واقع عبارت است از تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان. پژوهنده‌ای که به تحقیق در این رشته اشتغال دارد مثل آن است که در سرحد قلمرو زبان قومی به‌کمین می‌نشیند تا تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی را که از آن سرحد بین آن قوم و اقوام دور و نزدیک دیگر روی می‌دهد تحت نظارت و مراقبت خویش بگیرد و پیداست که حاصل تحقیق او با میزان دقت و مراقبتی که در این تحقیق به‌کار بندد مناسب خواهد بود. بنابراین شاید بتوان گفت که

در ادب تطبیقی آنچه مورد نظر محقق و نقاد هست نفس اثر ادبی نیست، بلکه تحقیق در کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در ادب قوم دیگر پیدا می‌کند. به عبارت دیگر آنچه در ادب تطبیقی مورد توجه و نظر اهل تحقیق است آن تصرف و تدبیری است که هر قومی در آنچه از آثار ادبی قوم دیگر اخذ و اقتباس می‌نماید اعمال می‌کند. بنابراین، وقتی سخن از اخذ و اقتباس و تقلید و نفوذ در میان می‌آید و ادعا می‌شود که نویسنده و شاعر قومی آثار یا مضامینی را از نویسنده و شاعر قومی دیگر اخذ و تقلید کرده است، در واقع این بیان متضمن این است که نویسنده و شاعر قومی چگونه با مضامین و آثار قوم دیگر مقابله کرده و آن آثار را چگونه و به چه نحوی تلقی نموده است؟ (۱۲۵–۱۲۶)

فرشیدورد در جلد دوم کتاب *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*، ادبیات تطبیقی را چنین تعریف می‌نماید: «ادبیات تطبیقی شاخه‌ایست از نقد ادبی که از روابط ادبی ملل مختلف با هم و از انعکاس ادبیات ملتی در ادبیات ملت دیگر سخن می‌گوید...» (۸۰۸). اسلامی ندوشن در *جام جهان‌بین* دربارهٔ ادبیات تطبیقی چنین می‌گوید:

ارتباط گسترده با سایر کشورها و کنجکاوی روزافزون انسان متجدد، مبحث تازه‌ای وارد قلمرو ادبی کرده است، و آن «ادبیات تطبیقی» است که عبارت باشد از مقایسه و سنجش ادب ملی با ادب سرزمین‌های دیگر.

در واقع امروز با رابطهٔ همه جانبه‌ای که با دنیا ایجاد شده، ادب ملی را به درستی نمی‌توان درک کرد، مگر آنکه کم‌وبیش آگاهی از آثار برجستهٔ ادب جهانی حاصل شده باشد. یک شبکهٔ ارتباطی میان فکروادب جهانی بوده است که آشنایی با آن چشم ما را به روی ادب خود بازتر می‌کند (۲۶۶).

نگاهی اجمالی به این سابقه حاکی از آن است که در ایران این رشته هیچ‌گاه به‌صورت گروه دانشگاهی مستقلی وجود نداشته، هیچ انجمن علمی به‌این نام در ایران شکل نگرفته و هیچ مجلهٔ تخصصی در این زمینه منتشر نشده است. به‌عبارت دیگر، هیچ گاه این سه شرط اساسی (گروه دانشگاهی مستقل، انجمن علمی، و نشریهٔ تخصصی)، که معرف و پشتوانهٔ دوام و گسترش و پیشرفت هر رشته‌ای است، برای ادبیات تطبیقی در ایران فراهم نیامده است. در نتیجه، تلاش اندک شمار پژوهشگران این رشته راه به جایی نبرده و ادبیات تطبیقی، علی‌رغم پشتوانهٔ سترگ فرهنگ و ادب فارسی، هم‌چنان در فضای دانشگاهی ایران در محاق مانده است.

۳. مکتب‌های ادبیات تطبیقی

بی‌خبری یا بی‌اعتنایی به نظریه‌های ادبیات تطبیقی باعث بدفهمی واژهٔ وصفی «تطبیقی» در این رشته شده است. این امر باعث گردیده است که عده‌ای به غلط «تطبیق» را هدف این رشته بپندارند، حال آنکه تطبیق روشی است که در سایر شاخه‌های دانش بشری ـــ اعم از علوم انسانی و علوم دقیق ـــ مانند اقتصاد تطبیقی، آموزش و پرورش تطبیقی، حقوق تطبیقی، زبان‌شناسی تطبیقی، اسطوره‌شناسی تطبیقی، فلسفهٔ تطبیقی، مطالعات تطبیقی ادیان، عرفان تطبیقی، آناتومی تطبیقی و پزشکی تطبیقی نیز متداول است. اما ادبیات تطبیقی رشته‌ای میان‌رشته‌ای و مستقل است واصولاً بینش و فلسفهٔ جدیدی در ادبیات است. به‌سخن دیگر، ادبیات تطبیقی برای ادبیات نظریه و تعریف خاصی دارد، حوزه‌های پژوهشی خاص خود را دارد و در عین ارتباط با ادبیات ملل مختلف، حیطهٔ دانشگاهی مستقلی در مطالعات و پژوهش‌های ادبی است و بسیاری از دانشگاه‌های معتبر دنیا گروه‌های دانشگاهی با نام «ادبیات تطبیقی» و یا «ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان» دارند که هم از نظر علمی و هم اداری مستقل از گروه‌های ادبیات ملّی هستند، لکن فلسفهٔ تطبیقی، به‌عنوان مثال، یکی از گرایش‌های گروه فلسفه است و رشتهٔ مستقلی محسوب نمی‌گردد.

ادبیات تطبیقی دارای دو مکتب بنیادین است که نحله‌های نوین آن متأثر از این دو مکتب اساسی می‌باشند. در این نوشتار مقدماتی می‌کوشیم تا به اختصار مهم‌ترین ویژگی‌های این دو مکتب را برشماریم و بررسی ریزه‌کاری‌ها را به فرصت‌های بعدی موکول می‌کنیم.

۱.۳. مکتب فرانسوی

نظریه پردازان فرانسوی، ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از تاریخ ادبیات به‌حساب می‌آورند و وظیفهٔ پژوهشگر ادبیات تطبیقی را بررسی روابط ادبی بین فرهنگ‌های مختلف ـــ عمدتاً بین فرهنگ فرانسه و سایر فرهنگ‌ها ـــ می‌دانند. این مکتب که تحت تأثیر پوزیتیویسم (اثبات‌گرایی) قرن نوزدهم اروپاست بر ارائهٔ مستندات و مدارک تاریخی اصرار می‌ورزد و هرگونه مطالعهٔ تطبیقی را مشروط به اثبات رابطهٔ تاریخی بین دو فرهنگ مورد نظر می‌داند.

از دیدگاه مکتب فرانسوی اثبات روابط تاریخی بین آثار ادبی که به زبان‌های مختلف نگاشته شده‌اند، شرط مسلم و قطعی ورود به عرصهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است. بدین سان، روشن می‌شود که در این حوزه هدف، علی‌رغم برداشت عده‌ای، تطبیق یا مقایسه نیست. تطبیق صرفاً وسیله یا روشی است برای رسیدن به هدف که همانا تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف است. از میان نمایندگان مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی می‌توان به ماریوس فرانسوا گی‌یار[۱۹]، ژان ماری کاره[۲۰]، رنه اتیامبل[۲۱] و پل ون تیگم[۲۲] اشاره کرد.

۲.۳. مکتب امریکایی

مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی پس از جنگ جهانی دوم با سخنرانی رِنه وِلک[۲۳] (۱۹۰۳–۱۹۹۵) در دومین کنگرهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی، که در سال ۱۹۵۸ در دانشگاه کارُلینای شمالی برگزار گردید، پا به عرصهٔ پژوهش‌های ادبی نهاد. این مکتب، علاوه بر مطالعهٔ ارتباطات ادبی بین فرهنگ‌های مختلف، ادبیات تطبیقی را در ارتباط تنگاتنگ با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنرهای زیبا مانند تاریخ، فلسفه، ادیان، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، پیکرتراشی، جامعه‌شناسی، نقاشی، سینما، موسیقی و سایر هنرها می‌بیند. از منظر این مکتب، ادبیات تطبیقی فلسفه و نظریهٔ جدیدی در مطالعات ادبی است، بدین معنی که ادبیات پدیده‌ای جهانی و کلیّتی است که اجزاء آن، یعنی ادبیات(های) ملّی، از وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه برخوردارند.

فرانسوا یوست[۲۴] (۱۹۱۸–۲۰۰۱)، با برشمردن تفاوت‌های بین ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان، این پدیدهٔ جدید را چنین توضیح می‌دهد.

> «ادبیات جهان» و «ادبیات تطبیقی» دو مضمون یکسان نیستند. در واقع، ادبیات جهان پیش‌نیاز ادبیات تطبیقی است و مواد خام و اطلاعات مورد نیاز پژوهشگر ادبیات تطبیقی را در اختیار او قرار می‌دهد تا آنها را بر اساس اصول نقادانه و تاریخی تنظیم و مرتب کند. بدین‌سان، ادبیات تطبیقی را شاید بتوان به‌عنوان نوعی «ادبیات جهانیِ»

---

19. Marius François Guyard
20. Jean-Marie Carré
21. René Etiemble
22. Paul van Tieghem
23. René Wellek
24. François Jost

سازمان یافته تعریف کرد؛ یا به سخن دیگر، شرحِ نقادانه یا تاریخی منضبطی از پدیدهٔ ادبی در کل است. کار پژوهشگر ادبیات تطبیقی فقط این نیست که شاهکارهای ادبی ملل مختلف را در فهرست مطالعات خود قرار دهد و آنها را بخواند و تحلیل کند، بلکه وی رخدادهای مهم ادبی را در ارتباط با هم می‌بیند و تلاش می‌کند که جایگاه یک نویسنده را در تاریخ عمومی اندیشه و زیبایی‌شناسی مشخص کند. او نه‌تنها یافته‌ها را کنار هم می‌گذارد، بلکه برای همسو ساختن آنها تلاش می‌کند. برای او ادبیات یک ترکیب و کلیّت است، نه مجموعه‌ای از آثار منفرد. برای او ادبیات یک دایره و یک کلیّت است. این رشته از واقعیتی فرهنگی نشأت می‌گیرد: شرایطی، که عملاً یا به شکل آرمانی، ادبیاتی را به سایر ادبیات‌ها پیوند می‌دهند. با توجه به این حقیقت بنیادی، محقّقْ تطبیق‌گرایی را به‌عنوان اُرغنونِ جدید[۲۵] نقد ادبی در نظرمی‌گیرد (۱۳۸۷: ۵۲).

اُوِن آلدریج[۲۶] (۱۹۱٦–۲۰۰۵)، سردبیر مجلهٔ *مطالعات ادبیات تطبیقی*،[۲۷] معتقد است:

> اکنون همه بر سر این موضوع توافق دارند که ادبیات تطبیقی به معنی مقایسهٔ ادبیات قومی و ملی نیست. ادبیات تطبیقی در واقع روشی برای دستیابی به رویکردهای جدید ادبی است، روشی که از افق‌های تنگ و محدود مرزهای ملی، جغرافیایی، سیاسی و زبانی فراتر می‌رود تا آنجا که روابط بین ادبیات و سایر شاخه‌های علوم انسانی و هنرهای زیبا را نیز در بر می‌گیرد. روش تحقیق در مطالعات ادبیات تطبیقی با روش مطالعات ادبیات ملی تفاوتی ندارد، جز آنکه در ادبیات تطبیقی موضوع تحقیق گسترده‌تر است؛ بیش از ادبیات یک قوم را فرا می‌گیرد و شامل هر اثری می‌شود که دانشجو قادر به خواندنش باشد. محقق ادبیات تطبیقی به جای آنکه خود را به فروشگاه ملیّت واحدی محدود کند، در مرکز تجاری بزرگ ادبی به خرید می‌پردازد. به‌طور خلاصه، می‌توان گفت که ادبیات تطبیقی در مطالعهٔ پدیده‌های ادبی نه‌تنها از مرزهای ادبیات ملی فراتر می‌رود، بلکه به ارتباط آن با سایر حوزه‌های فکری و هنری نیز می‌پردازد. (۱)

هنری رِماک (۱۹۱٦–۲۰۰۹) در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی، تعریف و عملکرد آن»[۲۸] چنین اظهار می‌دارد:

25. *novum organum*
26. A. Owen Aldridge
27. *Comparative Literature Studies*
28. Henry Remak, "Comparative Literature, Its Definition and Function"

ادبیات تطبیقی، از یک سو، مطالعهٔ ادبیات در وراء محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است.
به‌طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و هم‌چنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است. (۱)

نحلهٔ نوین ادبیات تطبیقی، که استیون توتوسی[۲۹] آن را ادبیات تطبیقی نو[۳۰] می‌نامد، با رشتهٔ جدیدی به نام مطالعات فرهنگی[۳۱] ترکیب شده و رشتهٔ جدیدی به نام مطالعات تطبیقی ادبیات و فرهنگ[۳۲] را ـــ که امروزه از اهمیت و جایگاه خاصی در پژوهش‌های علوم انسانی غرب برخوردار است ـــ به‌وجود آورده است. این پژوهشگران بر این عقیده‌اند که چون ادبیات یکی از چندین گفتمان‌های فرهنگی است باید آن را در بافت و خاستگاه اجتماعی‌ـفرهنگی آن مورد مطالعه قرار داد، لذا مطالعات زیباشناختی نمی‌تواند دیگر هدف مطالعات ادبی باشد. این نحلهٔ نوین ـــ که در این فرصت مجال پرداختن به آن نیست ـــ متن را فقط به متن نوشتاری و ادبیات را فقط به ادبیات معیار و معتبر محدود نمی‌کند و حیطهٔ مطالعات خود را به سینما و نقاشی و ادبیات عامه پسند، مانند داستان‌های هری پاتر و یا ارباب حلقه‌ها، نیز می‌گستراند.

٤. اهمیت ادبیّات تطبیقی

رشتهٔ ادبیات تطبیقی یکی از شاخه‌های علوم انسانی است که اهمیت آن به دلایل زیر رو به فزونی است و هر روز شاهد راه‌اندازی گروه‌ها، مراکز پژوهشی، انجمن‌های ملی و نشریات تخصصی ادبیات تطبیقی در کشورهای مختلف، به‌خصوص در طول دو دههٔ اخیر، بوده‌ایم. این گسترش در کشورهای آسیایی و عرب زبان بسیار چشمگیر‌تر بوده است.

٤.۱. ادبیات تطبیقی ذاتاً رشته‌ای فراملیّتی و بین‌فرهنگی است، لذا زمینهٔ مناسبی برای ایجاد و توسعه و گسترش روابط و تعاملات بین فرهنگی است.

29. Steven Tötösy
30. New Comparative Literature
31. Cultural Studies
32. Comparative Studies of Literature and Culture

۲.٤. گسترش تعاملات بین فرهنگی موجبات شناخت بهتر «دیگری» را فراهم می‌آورد و شناخت به تفاهم و دوستی و صلح پایدار می‌انجامد.

۳.٤. «ادبیات تطبیقی می‌نمایاند که اندیشه‌های آدمیان در بنیاد به یک سرچشمه می‌رسند، و به‌رغم اختلاف‌های فرعی و طرز بیان، خویشاوندی در میان آنهاست. فی‌المثل، مردم دنیا در هر نقطه از جهان یکسان عاشق می‌شوند، اما همگی به نحو یکسان عشق خود را ابراز نمی‌کنند. همین گونه‌اند سایر مسائل بنیادی. از هر چیز گذشته، مقارنهٔ آثار ادبی مختلف می‌تواند به تفاهم میان ملت‌ها کمک کند، و احساس‌های مشترک انسان‌ها را به تشریح بگذارد.» (اسلامی ندوشن، «جایگاه زبان و ادبیات ایران»، ۸).

٤.٤. ادبیات تطبیقی باعث وسعت دید و سعهٔ صدر می‌شود و از تعصبات قومی که منشأ خودبزرگ‌بینی و جدل بین ملت‌هاست می‌کاهد. ادبیات تطبیقی از مرزهای زبانی و سیاسی و جغرافیایی می‌گذرد و بر اشتراکات فرهنگی و انسانی بین ملل مختلف تأکید می‌ورزد. حتی شناخت نکات افتراق بین فرهنگی، روحیهٔ تحمل و احترام متقابل به عقاید و ارزش‌های دیگری را تقویت می‌کند. به سخنی دیگر، ادبیات تطبیقی تحقق این شعر زیبا و انسان دوستانهٔ سعدی است: «بنی آدم اعضای یکدیگرند/ که در آفرینش ز یک گوهرند» (*گلستان*، باب اول، ۳۵).

۵.٤. ادبیات تطبیقی شناخت خود در آیینهٔ دیگری است؛ به عبارتی دیگر، ادبیات تطبیقی بازشناخت خود از زبان دیگری است. تصویر دیگران از ما بخشی از هویت ماست که با شناخت آن می‌توانیم به شناخت کامل‌تری از خودمان برسیم.

٦.٤. در جهان متلاطم امروزی، ادبیات تطبیقی با تأکید بر اومانیسم جهانی و تعامل بین فرهنگی در سیاست خارجی و صحنهٔ بین‌المللی حرف برای گفتن دارد، و چه بسا که در دراز مدت بیش از علم سیاست کارآیی داشته باشد.

۷.٤. ادبیات تطبیقی به وحدت در تنوع و تنوع در وحدت معتقد است و ضمن استقبال از تضارب افکار و تعاملات فرهنگ‌های ملّی مختلف بر حفظ هویت‌های بومی تأکید می‌ورزد و بر ادبیات و فرهنگ ملّی ارج می‌نهد و دوام و بقای هر تمدنی را در گرو تقویت و پایبندی به جهان‌بینی، آداب، سنت‌ها و ارزش‌های فرهنگی آن می‌داند. جملهٔ دلنشین مهاتما گاندی (۱۸٦۹–۱۹٤۸) مبیّن این نکته است: «نمی‌خواهم خانه‌ام را

با چهاردیواری محصور و محدود کنم و همهٔ پنجره‌هایش را گِل‌اندود نمایم. به خلاف، آرزو دارم نسیمِ تمامِ فرهنگ‌ها چون باد بهاری در کاشانه‌ام وزیدن گیرد، ولی اجازه نخواهم داد هیچ بادی مرا با خود ببرد» (به نقل از خاویر پِرِز دِکوئیار[33]، ۷۳).

۸.٤. در عصر جهانی شدن و فنّاوری‌های رو به رشد دیجیتالی، ادبیات تطبیقی با ایجاد ارتباط با سایر رشته‌های علوم انسانی مانند سینما و تلویزیون، مطالعات فرهنگی، نقاشی، موسیقی، مطالعات ترجمه و نقد ادبی، و علوم فنی و تجربی مانند محیط زیست و علوم پزشکی بار دیگر بر اهمیت و نقش بنیادین علوم انسانی در پیشرفت و توسعهٔ پایدار صحّه می‌گذارد. ادبیات تطبیقی پایان انزوای علوم انسانی است.

۵. قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی

روش پژوهش در ادبیات تطبیقی با روش پژوهش در ادبیات ملّی تفاوتی ندارد. پژوهشگر ادبیات تطبیقی، همانند پژوهشگر ادبیات ملّی، می‌تواند در تحلیل‌ها و تفسیرهای خود از رویکردهای مختلف نقد ادبی استفاده کند. تفاوت این دو فقط در قلمرو و دامنهٔ پژوهش است، بدین معنا که حیطهٔ مطالعاتِ پژوهشگر ادبیات تطبیقی وسیع‌تر است و از مرزهای جغرافیایی، زبانی، ملّی و فرهنگی فراتر می‌رود. قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی را می‌توان به شش حوزهٔ کلی تقسیم کرد. البته، این طبقه‌بندی برای سهولت کار صورت گرفته است، و چنان‌که خواهیم گفت مرزهای این شش حوزه تلاقی فراوانی با هم دارند.

۱.۵. روابط ادبی: تأثیرات و شباهت‌های ادبی

روابط ادبی که به دو شاخهٔ کلی تأثیرات و شباهت‌های ادبی تقسیم می‌شود گسترده‌ترین حوزهٔ پژوهش در ادبیات تطبیقی است که زیرشاخه‌های متعددی دارد. در این نوشتار به مهم‌ترین آنها اشاره خواهیم کرد.

۱.۱.۵. تأثیرات ادبی

در این حوزه می‌توان تأثیرات ادبی را به روش‌های گوناگون بررسی کرد. گاه

33. Javier Pérez de Cuéllar

می‌توان از تأثیر یک نویسنده بر یک نویسنده یا چند نویسنده، یا بالعکس، از تأثیر چند نویسنده بر یک نویسنده از فرهنگی متفاوت سخن گفت، مانند تأثیر سعدی بر گوته، شاعر آلمانی، امرسُن، شاعر امریکایی و لافونتن، شاعر فرانسوی، و یا تأثیر اُوید، ویرژیل، هوراس و لوکان، نویسندگان دوران رُم باستان، بر دانته، شاعر ایتالیایی، یا تأثیر خیام، سعدی، حافظ، مولوی، فردوسی و دیگر شاعران فارسی‌زبان بر نویسندگان و شاعران جهان، یا تأثیر پذیری نویسندگان معاصر ایران همچون نیما، فرخزاد، شاملو، گلشیری، هدایت، چوبک و دانشور از سایر نویسندگان جهان، و یا تأثیر *هزار و یک شب*، *کلیله و دمنه* و *شاهنامه* بر ادبیات جهان. تصویر ملیت‌ها، نژادها، جنسیت‌ها و مذاهب مختلف در ادبیات سایر ملل نیز می‌تواند در زمرهٔ موضوعات پژوهشی این حوزه از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی قرار گیرد. آثار حدیدی مانند «شاعران ایرانی در نمایشنامه‌های فرانسوی» (۱۳۵۱)، «حافظ در ادبیات فرانسه» (۱۳۵۵)، «زنان شاهنامه در داستان‌های فرانسوی» (۱۳۷۵)، و یا اثر حسن هنرمندی با عنوان *آندره ژید و ادبیات فارسی* (۱۳۴۹) نمونه‌هایی از این دست پژوهش‌هاست.

تأثیرات ادبی ممکن است مستقیم و بدون واسطه یا غیرمستقیم و از طریق واسطه‌های مختلف صورت گیرد. تأثیر مستقیم آن گاه صورت می‌گیرد که نویسنده‌ای از طریق مطالعه و آشنایی با آثار نویسندهٔ دیگری به زبان اصلی تحت تأثیر وی قرار گیرد، مانند تأثیرپذیری نیما یوشیج و یا شاملو از شاعران فرانسوی. تأثیر غیرمستقیم اغلب از طریق ترجمه صورت می‌گیرد، مانند تأثیر حافظ بر گوته و یا امرسُن که از طریق ترجمهٔ آلمانی هامر پورگشتال صورت گرفته است. ناگفته نماند که برخی از این‌گونه تأثیرپذیری‌ها هنوز از نظر علمی محل شک و تردید است، مانند تأثیرپذیری دانته از منابع اسلامی که پژوهشگران بسیاری من‌جمله میگوئل آسین پالاسیوس (۱۸۷۱–۱۹۴۴)، محقق اسپانیایی، در کتاب *تأثیر معادشناسی اسلامی در کمدی الهی*[۳۴] (۱۹۱۹) بدان پرداخته ولی هنوز بحث به نتیجهٔ قطعی و روشنی نرسیده است.

کشف منبع یا منابع الهام و بررسی چگونگی تأثیر آن در نویسنده یکی دیگر از موضوعات تحقیقی این بخش از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است. مثلاً ماتیو آرنولد

34. Miguel Asin Palacios, *La Escatología musulmana en la Divina Comedia*

(۱۸۲۲–۱۸۸۸)، شاعر انگلیسی که فارسی نمی‌دانست، در سرودن شعر «سهراب و رستم»[۳۵] (۱۸۵۳) به‌احتمال زیاد تحت تأثیر ترجمهٔ انگلیسی این داستان توسط رابرتسُن[۳۶] از *شاهنامهٔ* فردوسی بوده که اولین بار در سال ۱۸۲۹ در کلکته به چاپ رسیده بوده است.

در قرون گذشته، سفرنامه‌های جهانگردان نقش مهمی در آفرینش تصویر «دیگری» داشته است. بسیاری از نویسندگان غربی، چون منتسکیو (۱۶۸۹– ۱۷۵۵)، نویسندهٔ فرانسوی رمان مکاتبه‌ای *نامه‌های ایرانی*[۳۷] *(۱۷۲۱)*، که در داستان‌های خود از شرقیان و آداب و رسوم آنان صحبت می‌کنند، هرگز به مشرق‌زمین سفر نکرده‌اند و منبع الهام آنان سیاحت نامه‌های جهانگردان اروپایی بوده است که بی‌طرفانه بودن و دقت علمی آنان در نگارش مشاهدات خود جای بحث فراوان دارد. حدیدی در مقالهٔ «جهانگردان فرانسوی در ایران» (۱۳٤٤) به سفرهای تاورنی‌یه[۳۸] و شاردن[۳۹]، گوهر فروشان فرانسوی، به ایران در قرن هفدهم میلادی اشاره می‌کند. تاورنی‌یه که مورد احترام و اکرام شاهان صفوی قرار می‌گیرد در سفرنامه‌اش، که اشتباهاتی نیز در آن به چشم می‌خورد، با دیدهٔ تمجید به خصوصیات روحی و اخلاقی ایرانیان و ساختار اداری و جنگی و مالی دربار شاهان ایران می‌نگرد. حدیدی از *سیاحتنامهٔ شاردن* به تحسین یاد می‌کند، زیرا معتقد است این سفر نامهٔ ده جلدی مطالعه‌ای عمیق در بارهٔ تمدن ایرانیان و فرهنگ و علوم آنان است و تأثیر به‌سزایی در معرفی ایرانیان به اروپاییان داشته است (۲۱۰–۲۱۳). حدیدی در اثر دیگر خود، *ایران در ادبیات فرانسه* (۱۳٤۸)، به تصویر ایران در ادبیات فرانسه از آغاز تا سال ۱۷۸۹ میلادی می‌پردازد. این کتاب که در هشت فصل تنظیم گردیده به بررسی تماس اروپاییان با مردم ایران‌زمین در دوره‌های مختلف می‌پردازد. بخشی از این کتاب به مطالعهٔ روابط دولت صفوی با دربار فرانسه و سفرنامه‌های جهانگردان، و بخشی دیگر به ترجمهٔ *گلستان* سعدی، داستان‌های هند و ایرانی، مانند *هزارویک‌شب*، و اقتباس نویسندگان فرانسوی از سبک شرقیان اختصاص

35. "Sohrab and Rustam"
36. W. T. Robertson
37. *Les Lettres persanes*
38. Jean-Baptiste Tavernier
39. Jean Chardin

یافته است. وی همچنین اشاراتی به آثار و افکار منتسکیو، ولتر و روسو می‌کند. به‌طور خلاصه، نویسنده سعی دارد که ظهور پدیده‌های ادبی را به یاری اطلاعات تاریخی ایران و فرانسه تبیین و توجیه کند. حدیدی کتاب مفصل دیگری با عنوان *از سعدی تا آراگون* (۱۳۷۳) نیز دارد که به شیوهٔ منظم‌تری دربارهٔ همهٔ این مطالب بحث می‌کند. در واقع این کتاب را می‌توان چنین نامید: «تأثیر ادبیات ایران در ادبیات فرانسه تا نیمهٔ دوم قرن بیستم».

از دیگر موضوعات پژوهشی این حوزهٔ پژوهشی ادبیات تطبیقی، که در ایران بسیار مغفول واقع گردیده، می‌توان به مقبولیت و پذیرش نویسنده‌ای در سایر فرهنگ‌ها اشاره کرد. برشمردن و تحلیل تمام عوامل مؤثر در مقبولیت و پذیرش نویسنده‌ای در فرهنگی متفاوت را به مجالی دیگر موکول می‌کنیم؛ در اینجا محورهای اصلی این حوزه را برمی‌شماریم و به ذکر نمونه‌ای بسنده می‌کنیم. کیفیت ترجمه، شهرت نویسنده در فرهنگ مبدأ و ادبیات جهان، شرایط اجتماعی، تاریخی، سیاسی و فرهنگی کشور مقصد در زمان ترجمه و حتی نام ناشر در کشور مبدأ و مقصد در این مقبولیت تأثیرگذار است.

روژه اَسلینو[۴۰] در زمینهٔ مقبولیت ارنِست همینگوی (۱۸۹۹–۱۹۶۱)، داستان‌نویس امریکایی، در فرانسه تحقیق جالبی انجام داده است و پراوِر[۴۱] (۱۹۷۳) روش کار وی را در کتابش توضیح می‌دهد. اَسلینو ابتدا فهرستی از ترجمه‌های فرانسوی آثار همینگوی را در فاصلهٔ زمانی دو جنگ جهانی به‌ترتیب تاریخ نشر تهیه می‌کند، سپس تمامی مقالات و نقدهایی را که پس از انتشار هر اثر همینگوی در فرانسه انتشار یافته گرد می‌آورد. اَسلینو پس از سال‌ها بررسی و مطالعه متوجه می‌شود که محبوبیت همینگوی نزد فرانسویان با فراز و نشیب همراه بوده است. همینگوی در ابتدا مورد عنایت فرانسویان قرار می‌گیرد، بعد برای مدتی از یاد می‌رود تا، در سال ۱۹۳۲، گالیمار[۴۲]، معتبرترین و معروف‌ترین ناشر فرانسه، ترجمهٔ *وداع با اسلحه*[۴۳] را با ترجمهٔ م. ا.

---

40. Roger Asselineau
41. Prawer
42. Gallimard
43. *A Farewell to Arms*

کواندرو[٤٤]، مترجمی برجسته و خوش ذوق و شناخته شده، در کنار آثار ژید و ژاک ریویر[٤٥] منتشر می‌کند. این ترجمه اقبال مجدد فرانسویان را از همینگوی به‌دنبال دارد. کواندرو بعدها از همینگوی روی برمی‌تابد و او را مورد انتقاد قرار می‌دهد. روی گرداندن کواندرو، مترجم معروف فرانسوی، باعث می‌شود که فرانسویان بار دیگر همینگوی را به بوتهٔ فراموشی سپارند تا پس از جنگ جهانی دوم که دوباره اقبال به وی روی می‌آورد.

سپس اَسلینو به موضوع اصلی تحقیق خود، یعنی بررسی علل افت و خیز مقبولیت همینگوی در فرانسه در فاصلهٔ زمانی میان دو جنگ جهانی، می‌پردازد. وی با موشکافی عالمانه شرایط اجتماعی و فرهنگی فرانسه و ذائقهٔ ادبی فرانسویان را در این سال‌ها بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چه عواملی، من‌جمله اقامت همینگوی در پاریس پس از جنگ جهانی اول، دوستی‌اش با نویسندگان فرانسوی، ظهور امریکا به‌عنوان قدرتی بزرگ در جهان، همگرایی روحیهٔ یأس و پوچ‌گرایی آثار همینگوی با روحیّات وقت فرانسویان، و حال‌وهوای ادبیات فرانسه در آن فاصله زمانی در این محبوبیت اثرگذار بوده است. نکتهٔ عالمانه‌ای که اَسلینو با ژرف‌نگری علمی خاص خود به آن پی می‌بَرد این است که همینگوی در آثار خود از رمان‌نویسان قرن نوزدهم فرانسه تأثیر پذیرفته است. به بیان دیگر، فرانسویانی که گمان می‌کردند امریکا را در آثار همینگوی می‌بینند، اغلب اگر نه همواره، ناخودآگاه شگردهای ادبی قرن نوزدهم فرانسه را که در خاک امریکا نشا شده بود باز می‌یافتند (۳۱–۳۳). پژوهش اَسلینو حقیقت دیرینی را آشکار می‌سازد: گویی انسان همواره حُسن و کمال را در بیرون می‌جوید حال آنکه خود همواره از آن متنعم بوده، لکن از آن غافل مانده است. به قول حافظ «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد/ آنچه خود داشت ز بیگانه تمنّا می‌کرد» (نیساری، *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*، ج ۱، ٥٠٦). سخن کوتاه، دیگری، یعنی همینگوی، آیینه‌ای شده است تا فرانسویان هویت اصیل خود را در آن ببینند و گم‌شدهٔ خود را بازیابند. علت مقبولیت همینگوی در فرانسه را باید در ضمیر ناخودآگاه فرانسویان جست که با واسطهٔ همینگوی میراث فرهنگی خود را بازجسته‌اند. و رسالت ادبیات

44. Coindreau
45. Jacques Rivière

تطبیقی، همان‌طور که پیش‌تر از قول برونتیر گفته شد، خودشناسی از طریق شناخت دیگری است.

اشاره به نکته‌ای ظریف در این‌گونه پژوهش‌ها ضروری است. چنین مطالعاتی در دست افراد ناآشنا با ادبیات تطبیقی، به احتمال زیاد، به تدوین گزارشی سراسر از آمار و ارقام، تاریخ چاپ و نام مترجمان و ناشران خواهد انجامید. حال آنکه لازمهٔ چنین پژوهش‌هایی باریک بینی، پُرمایگی، روشمندی و تجزیه و تحلیل عالمانهٔ شرایطی است که اقبال ادبی در آن رخ داده است.

۲.۱.۵. تشابهات و اقتباس ادبی

تشابهات و اقتباس ادبی موضوع گستردهٔ دیگری است که به این حوزه از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی مربوط می‌شود. گاه شباهت‌هایی بین دو یا چند اثر ادبی به چشم می‌خورد که هیچ ارتباط زمانی و مکانی بین نویسندگان آنها وجود نداشته است. در *لغت نامهٔ دهخدا* توارد به معنی «گذشتن مضمون یا تعبیری در خاطر شاعری مثل آنچه در ذهن شاعری دیگر به غیر اخذ و سرقت» آمده است (ج ۵، ۷۰۸٤). این شباهت‌ها ممکن است ناشی از ماهیّت یکسان موضوع نزد ملل متفاوت باشد؛ مضمون‌هایی همچون مرگ و زندگی، عدالت، کینه‌جویی، خیر و شر، عشق و دوستی، فداکاری و ازخودگذشتگی، فرزندکشی، برادرکشی، آرزوی نامیرایی، سفرهای جسمانی و روحانی، آرمان شهر، رابطهٔ انسان با طبیعت، و یا مضامین عرفانی چون از ماهیتی جهان‌شمول برخوردارند، نمودهای کم‌وبیش مشابهی در ادبیات ملل مختلف دارند، که می‌توان آن را توارد خاطرها نامید. البته، گاه با مطالعهٔ دقیق‌تر می‌توان علل این تشابهات را در ادبیات شفاهی، اسطوره‌ها، کهن‌الگوها و یا ضمیر ناخودآگاه آن ملل جستجو کرد. به‌عنوان مثال، پاتر[٤٦] (۱۹۰۲)، «هشتاد داستان مشابه داستان رستم و سهراب» را از سراسر دنیا گردآوری کرده است که ریشهٔ آن را می‌توان در کهن‌الگوهای جمعی جست (به نقل از مختاریان، ١٥٦). به‌عنوان مثال، سفر روحانی مضمون مشترک *ارداویراف نامه*، *کمدی الهی* دانته، *سیرالعباد الی‌المعاد* سنایی و *رسالةالغفران* ابوالعلاء معرّی، و

46. Potter

عشق و دلدادگی مضمون مشترک داستان‌های ویس و رامین و تریستان و ایزوت است. به‌هرحال، بررسی توارد ادبی نیازمند تأمل و موشکافی است و نمی‌توان هر پژوهش سطحی و شتابزده را که به تنظیم سیاهه‌ای از تشابهات ظاهری و تصادفی می‌پردازد در زمرهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به‌شمار آورد.

مطالعهٔ اقتباس ادبی بخشی دیگر از پژوهش‌های این حوزه را تشکیل می‌دهد و، چنان‌که پیش‌تر گفته شد، با سایر حوزه‌های پژوهشی این رشته مشترکات بسیار دارد؛ در نتیجه، ترسیم مرزهای متمایز میان آنها ناممکن است. در لغت «اقتباس کردن» به معنی «از کسی فایده و دانش گرفتن و پیروی او در دانش و علم کردن» آمده است (*لغت نامهٔ دهخدا*، ج ۲، ۳۱۱۲). اقتباس، در واقع، نوعی تأثیرپذیری یا تفسیر است که در آن هنرمند، با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که ردّ پای آثار متقدم در آن قابل رؤیت است. به بیان دیگر، اقتباس کننده مضمون یا شگردهای صوری اثری را وام می‌گیرد و، پس از جرح و تعدیل، آن را برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به‌کار می‌گیرد. بدین‌سان، می‌توان اقتباس را در زمرهٔ مطالعات بینامتنی به حساب آورد که خود شاخه‌ای از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود.

بارزترین نمونه‌های اقتباس را می‌توان در نمایشنامه‌های رادیویی، تئاتر و فیلم مشاهده کرد. تا به امروز، داستان‌های اسطوره‌ای، تخیلی، ادبی، شرح حال انبیا، بزرگان و دانشمندان متعددی به‌صورت نمایشی عرضه شده‌اند. در این موارد، اقتباس کننده به عمل بازخوانی و تفسیر دست می‌زند و اثری را می‌آفرینند که ترکیبی از وام‌گیری، تفسیر، بینامتنیّت و خلاقیّت است. بدون تردید، موفقیت اقتباس کننده بستگی به میزان خلاقیّت او دارد.

۲.۵. مکتب‌ها و جریان‌های ادبی

در نقد ادبی، واژه‌هایی همچون مکتب[۴۷]، نهضت[۴۸] و جریان[۴۹]، کم و بیش، حوزهٔ معنایی یکسانی دارند، هر چند در زبان فارسی، واژه «مکتب» جامع‌تر و متداول‌تر از

---

47. School
48. Movement
49. Trend

سایر واژه‌ها به نظر می‌رسد. هنگام بحث از مکتب‌های ادبی، التفات به چند نکتهٔ اصولی زمینه را برای پژوهش روشن‌تر می‌نماید. اول، تعریف واحد و منسجمی در مورد هیچ یک از مکتب‌های ادبی وجود ندارد. اصولاً، واژهٔ «مکتب» توسط منتقدانی ابداع گردید که سعی داشتند تا نویسندگان و آثار آنها را بر اساس شباهت‌های کلی طبقه‌بندی کنند و هر یک را با «ایسم»هایی همچون کلاسیسیسم، رمانتیسم، رئالیسم، سمبولیسم و مدرنیسم از دیگری متمایز نمایند. این رده‌بندی هر چند فهم آثار ادبی را تا حدی برای خواننده آسان می‌سازد، چالش‌های خاص خود را به‌همراه دارد که بحث دربارهٔ آنها به مجال مستقلی نیازمند است. دوم، هیچ نویسنده‌ای از قبل تصمیم نمی‌گیرد که در چارچوب مکتبی خاص اثر خود را بیافریند، به‌عکس، این منتقد است که نویسنده یا اثری را در قالب مکتبی خاص قرار می‌دهد که بسا ممکن است مورد قبول همگان هم قرار نگیرد. سوم، منتقدان مختلف تعریف‌های متفاوتی برای هر مکتب ارائه داده‌اند، مثلاً، لاوژوی[۵۰] (۱۸۷۳–۱۹٦۲)، فیلسوف و مورخِ تاریخ اندیشه و استاد دانشگاه جانز هاپکینز، از واژهٔ «رمانتیسم**ها**» استفاده می‌کند، زیرا معتقد است که رمانتیسم در فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف معانی متفاوتی داشته است. چهارم، مکتب‌های ادبی فضاهای نفوذناپذیر نیستند. مکتب‌های مختلف بر یکدیگر اثر گذاشته‌اند؛ عناصری از مکتبی پس از سال‌ها به شکل و شمایل متفاوتی در مکتب دیگری ظهور پیدا می‌کند؛ تعیین تاریخ دقیق برای ظهور و افول مکتب‌ها در ادبیات ملل مختلف اگر کاری محال نباشد، به هر حال بسیار دشوار است؛ مکتب‌های ادبی هم‌زمان و هم‌شکل در کشورهای مختلف ظاهر نمی‌شوند؛ هر مکتبی سیر تحول خاص خود را دارد و ویژگی‌ها و گسترش آن بستگی به عوامل اجتماعی، تاریخی، سیاسی و فرهنگی سرزمینی دارد که در آن رشد و نمو می‌یابد.

همهٔ این مسائل سبب گردیده است تا موضوع پژوهش در مکتب‌های ادبی به یکی از مباحث دلنشین و جذاب پژوهشی در ادبیات تطبیقی بدل گردد. بنابراین، برای پژوهشگر ادبیات تطبیقی میسر است تا منشأ و سیر تحول هر یک از مکتب‌های ادبی را در شرق و غرب مورد مطالعه قرار دهد و تأثیر آنها را در نویسندگان ملل مختلف

---

50. Arthur O. Lovejoy

بسنجد. به‌عنوان مثال، نویسندگان و شاعران رمانتیک امریکایی همچون ملویل، امرسُن، و ویتمَن تا چه حد تحت تأثیر رمانتیسم اروپایی و به‌خصوص رمانتیسم انگلیسی بوده‌اند، و یا رمانتیسم از چه طریق و چگونه در ادبیات معاصر ایران نفوذ می‌کند و تا چه میزان می‌توان ریشه‌های شعر رمانتیک معاصر ایران را در رمانتیسم اروپا جستجو کرد. جعفری (۱۳۸٦) در کتاب *سیر رمانتیسم در ایران، از مشروطه تا نیما* دوره‌های سه‌گانهٔ رمانتیسم در ادبیات فارسی و نشانه‌های آشنایی نیما با رمانتیسم اروپایی را بررسی می‌کند. به همین‌سان، می‌توان موضوعات پژوهشی دیگری را در رابطه با سایر مکتب‌های ادبی همچون رئالیسم، سوررئالیسم و سمبولیسم مطرح کرد. اگزوتیسم[۵۱]، یا شرق رمانتیک، منبع الهام و موضوع نگارش بسیاری از نویسندگان و شاعران اروپایی همچون تامس مور، بایرون، کُلریج، منتسکیو، فُرِستر، کیپلینگ، اُروِل و دیگران قرار گرفته است و مطالعه در بارهٔ هر یک می‌تواند بحثی مستقل در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی باشد.

۳.۵. انواع ادبی

نوع یا ژانر ادبی معیاری برای طبقه بندی آثار ادبی بر اساس فرم و ویژگی‌های شکلی آن است. همهٔ انواع ادبی جهان‌شمول نیستند، بدین معنا که انواع ادبی در شرایط و فضای اجتماعی-فرهنگی خاص پا به عرصهٔ وجود می‌نهند و در طول زمان و یا در فرهنگ‌های مختلف متحول می‌شوند. ممکن است برخی از انواع ادبی مانند حماسه و تراژدی در اکثر ادبیات‌های ملّی وجود داشته باشند، لکن این مسئله عمومیت ندارد و اگر هم موارد مشابهی به‌چشم می‌خورد، قوانین حاکم بر آن بعضاً متفاوت است. در این میان می‌توان به قصیده، غزل، رباعی، مثنوی فارسی، سونت[۵۲] انگلیسی و ایتالیایی، هایکو و تونکای ژاپنی، حکایت و قصه، داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه و انواع دیگر ادبی اشاره کرد که برخی از آنها ــ مانند هایکو ــ رابطهٔ مستقیمی با زبان دارند، و برخی دیگر به شکل‌های متفاوت و با دخل و تصرف در ادبیات سایر ملل ظاهرگردیده‌اند. «در واقع نقد انواع ادبی یکی از منابع غنی و پرباری است که امکان

51. exoticism
52. sonnet

مقایسه و تطبیق انواع ادبی را بین ادبیات کشورهای مختلف می‌دهد و به همین دلیل دامنهٔ تحقیق را در زمینهٔ ادبیات تطبیقی وسیع‌تر و علمی‌تر می‌نماید...» (کهنمویی‌پور، خطاط و افخمی ۳۵۷). به‌عنوان مثال، اقتباس و تأثیرپذیری نویسندگان معاصر ایران از انواع ادبی غرب مانند داستان کوتاه، نمایشنامه، رمان و اقسام آن (رمان نو، رمان پلیسی، رمان علمی) برای بیان مسائل اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایرانی از جمله موضوعات قابل بحث در این زمینه است.

٤.٥. مضامین، مایه‌های غالب، و تیپ‌ها

بررسی مضمون (تِم)[53]، مایهٔ غالب (موتیف)[54] و تیپ (نوع شخصیتی)[55] حوزهٔ دیگری را در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی تشکیل می‌دهد. مضمون و مایهٔ غالب از نظر مفهوم بسیار به‌هم نزدیک هستند و برخی این دو را مترادف به‌حساب می آورند. سمیعی (گیلانی) در مقاله‌ای با عنوان «مضمون، مایهٔ غالب، و نماد» (۱۳۸٦)، با مطالعهٔ ریشهٔ این واژه‌ها، آنها را به‌دقت طبقه‌بندی می‌کند و توضیح می‌دهد. «مضمون موضوعِ دل‌مشغولی یا علاقهٔ عامِّ آدمی است» (۵۰) و مایهٔ غالب را واحدِ پایه و دقیق‌تر بگوییم «کوچک‌ترین جزء مصالح مضمونیِ» یک اثر تعریف می‌کند (٥٤). لذا مایه‌های انتزاعی همچون تولد، مرگ، عشق، عدالت، فداکاری، ایمان، رستگاری و عقل را می‌توان مضمون و مایه‌هایی همچون آینه، چراغ، جام و کشتی را می‌توان مایهٔ غالب شمرد. لذا مضامین و یا مایه‌های غالبی همچون فلسفهٔ زندگی، تولد، مرگ، حقیقت‌طلبی، جستجو و طلب، خوشبختی و سعادت، عدالت، زیبایی، عشق و محبت، خیر و شر، قهرمانی و شجاعت، میهن‌پرستی، جنگ و نفرت، انتقام‌جویی و کینه‌ورزی، حسادت و غرور، آینه، جام جهان نما، جام زرین، سفر، رودخانه، حیات جاودانی، رویین‌تنی، طبیعت و کلان‌شهر را می‌توان با استفاده از روش تطبیقی در آثار ادبی ملل مختلف مورد مطالعه قرار داد.

تیپ به شخصیت‌های نمادینی اشارت دارد که در فرهنگ و ادبیات ملتی نماد ویژگی‌ها و خصلت‌های خاصی گردیده‌اند. این شخصیت‌ها ممکن است اسطوره‌ای،

---

53. theme
54. motif
55. type

تاریخی و یا تخیّلی باشند. این شخصیت‌ها، در واقع، تبلور ارزش‌های انتزاعی یک جامعه و یا فرهنگ‌اند که از مرزهای ملّی فراتر رفته و به نماد یا استعاره در ادبیات جهان تبدیل شده‌اند. هملت شخصیتی است که نماد تردید و تزلزل در تصمیم‌گیری است؛ دُن کیشوت قهرمانی است که در دنیای خیالی خود زندگی می‌کند؛ فاوست نماد عقلِ ابزاری و دانشمندی است که روحش را در قبال کسب قدرت به شیطان فروخته، مادام بوواری نماد زنی است که قربانی امیال و هوس‌های خود گردیده است؛ سیزیف قهرمانی است که علی‌رغم تلاش بی‌وقفه محکوم به شکست است؛ رستم نماد قهرمانی، شجاعت و وطن‌پرستی است که قضا و قدر سرنوشتی غم انگیز برای او رقم زده است؛ اسکندر و یا گیل‌گمش نماد آرزو و تلاش انسان برای به‌دست آوردن آب حیات و زندگی جاودانه است؛ آشیل، اُدیسه، پرومته، رابین هود، سمک عیّار، سیاوش، لیلی و مجنون، دُن ژوان، کاوهٔ آهنگر، حاتم طایی، ملاّنصرالدین، عقلاء المجانین و بسیاری دیگر از شخصیت‌های اسطوره‌ای، تاریخی، و فرهنگ عامیانه می‌توانند تبلور مضمون و یا مایهٔ غالبی باشند که به شکل‌های گوناگون در فرهنگ و ادبیات ملل مختلف ظاهر گردیده‌اند. برخی از این تیپ‌ها به‌صورت شخصیت‌های کلیشه‌ای[۵۶] درآمده‌اند، مانند شخصیت دلقک، عقلاءالمجانین، زن ــ به صورت‌های پری، ساحره و عجوزه ــ ، پیرمرد خردمند، شیطان، و یا تصویرهای کلیشه‌ای از ملت‌ها، نژادها، جنسیّت‌ها و یا پیروان مذهبی خاص در ادبیات کشوری دیگر. داستان «دون ژوان کرج» صادق هدایت، از مجموعه داستان‌های *سگ ولگرد*، نمونه‌ای از این دست شخصیت‌های کلیشه‌ای است. آنچه در این گونه از مطالعات ادبیات تطبیقی مورد نظر است بررسی جلوه‌های مختلف یک تیپ شخصیتی در ادبیات ملل مختلف و مشخص کردن خصلت‌های مشترک و متفاوت آنها، و یافتن ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی و سیر تحول آن است.

۵.۵. ادبیات تطبیقی و سایر دانش‌ها

رماک اولین نظریه‌پردازی است که مطالعات میان‌رشته‌ای را به قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی می‌افزاید. با این نظریه، قلمرو پژوهش‌های ادبیات تطبیقی که تا آن زمان به مطالعات بین‌فرهنگی محدود بود گسترش می‌یابد و مطالعهٔ ارتباط ادبیات با سایر

56. stereotyped

شاخه‌های دانش بشری را نیز در برمی‌گیرد. پس از ولک، نظریهٔ رماک تحول و حرکت جدیدی را پی‌می‌افکند و افق‌هایی نو را در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی می‌گشاید. پژوهشگران فرانسوی ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از تاریخ ادبیات ملل محسوب می‌کردند؛ ولک با انتشار مقالهٔ «بحران در ادبیات تطبیقی»[57] آغازگر مکتبی گردید که بعدها آن را مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی نامیدند. یک دهه پس از ولک، رماک قلمرو ادبیات تطبیقی را به فراسوی مرزهای رشته‌ای گسترش می‌دهد. رماک راهی می‌گشاید که در دهه‌های بعد توسط یوست، آلدریج، پراور، برنهایمر، توتوسی، ساوسی، کوشنِر، ونگ نینیگ، بَسنت، دَمروش[58] و دیگران بسط می‌یابد.

ارتباط ادبیات با موسیقی یکی از زمینه‌های پژوهش در این حوزه است. به‌عنوان نمونه‌ای از تحقیقات این حوزه می‌توان به کتاب اخیر کوپر با عنوان *مندلسُن، گوته، و شب والپُرگیس، الههٔ مُشرک در فرهنگ اروپا: ۱۷۰۰–۱۸۵۰*[59] اشاره کَرد. در فرهنگ عامیانهٔ آلمان، «شب والپُرگیس»،[60] که پیشینهٔ آن به رسوم و سنن باستانی اروپا برمی‌گردد، شب سی‌ام آوریل و اول ماه مه است که در آن شب برای راندن جادوگران خبیث و آغاز بهار آتش می‌افروختند. قطعهٔ موسیقی *اولین شب والپُرگیس*[61] اثر مندلسُن (۱۸۰۹–۱۸٤۷)، و نمایشنامه *فاوست*[62] اثر گوته (۱۷٤۹–۱۸۳۲) هر دو، به اقتضای ماهیت خود، از سنت عامیانهٔ دیرینه‌ای تأثیر پذیرفته‌اند که چگونگی آن موضوع اصلی بحث کتاب است.

ارتباط ادبیات با نقاشی نمونهٔ دیگری از پژوهش‌های این بخش است. بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان الهام بخش نقاشان بزرگ دنیا بوده‌اند. از این میان می‌توان به نقاشی‌های ویلیام بلیک[63]، جان مارتین[64] و کارلُتا پِترینا[65] که از حماسهٔ *فردوس از ست‌رفتهٔ* جان میلتُن[66] (۱٦۰۸–۱٦۷٤)، شاعر انگلیسی، برای بیان افکار خود الهام

57. "Crisis in Comparative Literature"
58. David Damrosch
59. John Michael Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night, The Heathen Muse in European Culture, 1700-1850*
60. Walpurgisnacht
61. Die erste Walpurgisnacht
62. Faust
63. William Blake
64. John Martin
65. Carlotta Pettrina
66. John Milton, *Paradise Lost*

گرفته‌اند اشاره کرد. نقاشانی چون دومینیکو دی میچِلینو[۶۷] (۱٤۱۷–۱٤۹۱)، گوستاو دوره[۶۸] (۱۸۳۲–۱۸۸۳) و سالوادُر دالی[۶۹] (۱۹۰٤–۱۹۸۹) صحنه‌هایی از *کمدی الهی* دانته (۱۲٦۵–۱۳۲۱)، شاعر ایتالیایی، را به تصویر کشیده‌اند. برخی از دانته‌شناسان معتقدند که *کمدی الهی* بر پیکره‌های معروف میکلانژ (۱٤۷۵–۱۵٦٤) مانند *شفقت*[۷۰]، که بدن بی‌جان حضرت مسیح را بر دامان حضرت مریم نشان می‌دهد، و *زندگی پرجنب و جوش*[۷۱]، که بر مقبره پوپ ژولیوس دوم قرار گرفته، تأثیر گذاشته است. البته، مطالعهٔ پژوهشگرِ نکته‌سنج فقط به اثبات این تأثیرپذیری ختم نمی‌شود، چون این تأثیرپذیری آن‌قدر واضح است که اثبات آن به هوش و سخت‌کوشی چندانی نیاز ندارد. اما پژوهشگر پرمایه از مشابهت‌های ظاهری موجود میان *کمدی الهی* دانته و پیکره‌های میکلانژ فراتر می‌رود؛ چنین پژوهشگری در پی یافتن نکته‌ای ناب‌تر و دیریاب‌تر است و آن پی بردن به تأثیر *کمدی الهی* دانته بر زندگی هنری، فکری و معنوی میکلانژ است که نمودی از آن در پیکره‌های یادشده به‌چشم می‌خورد.

بر همین‌سان می‌توان از ارتباط نقاشی و موسیقی با شاهنامهٔ فردوسی، اشعار مولوی، خیام، حافظ و سعدی نیز سخن گفت. ارتباط ادبیات با سینما و عکاسی یکی دیگر از موضوعات بکر و نوین در قلمرو پروهش‌های ادبیات تطبیقی، به‌خصوص در دوران چیرگی فناوری دیجیتالی، است.

بررسی ارتباط ادبیات با علوم تجربی مانند پزشکی شاخه‌ای جدید در مطالعات ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود. در ادبیات ملل مختلف آثار ادبی فراوانی می‌توان یافت که در آن به امراض مختلف مانند سل، سرطان، طاعون، آبله و مشکلات جسمانی همچون نابینایی و ناشنوایی و مسائل دیگری هم‌چون درد، زخم، روان پریشی و افسردگی اشاراتی شده است. در برخی از آثار ادبی این امراض جنبهٔ استعاری و نمادین به خود گرفته‌اند؛ در برخی قابل علاج‌اند و در برخی دیگر بی‌درمان و مهلک. به هر حال، حکایت از درد و رنجی که روح یا بدن انسان بدان گرفتار آمده و نحوهٔ رویارویی

67. Dominoco di Michelino
68. Gustave Doré
69. Salvador Dali
70. *Pietà*
71. *Active Life*

با آن، خود روایتی خواندنی و در خور پژوهش‌های ادبی است. مجلهٔ دوسالانهٔ *ادبیات و پزشکی*،[۷۲] از انتشارات دانشگاه جانز هاپکینز، در چند دههٔ گذشته با انتشار مقالات میان‌رشته‌ای به این مهم پرداخته است.

۶.۵. ادبیات تطبیقی و ترجمه

هر چند یکی از شرایط وارد شدن به قلمروِ ادبیات تطبیقی آشنایی با چند زبان خارجی است، ولی خواندن آثار متنوعِ ادبی جهانِ به زبان اصلی کاری ناممکن است. بسیاری از نویسندگان از طریق ترجمه با ادبیات جهان و آثار ادبی سایر فرهنگ‌ها و ملت‌ها آشنا شده و، در نتیجه، از آنان تأثیر پذیرفته‌اند. در این گونه تحقیقات، بررسی نقش مترجم و تفاوت‌های فرهنگی از اهمیت خاصی برخوردار است. گفتمان‌های چیرهٔ عصرِ مترجم، جهان‌بینی و ذهنیّت مترجم در ترجمهٔ او اثرگذار است، و لذا، پژوهشگر ادبیاتِ تطبیقی باید به بحث ترجمه که میانجی میان تأثیرگذار و تأثیرپذیر است توجه نماید. به‌عنوان مثال، رالف والدو امرسُن[۷۳] (۱۸۰۳–۱۸۸۲)، شاعر تعالی‌گرای امریکایی که تحت تأثیر سعدی و حافظ بود، اولین بار از طریق ترجمهٔ آلمانی هامر پورگشتال[۷۴] (۱۷۷٤–۱۸۵٦) با *گلستان* سعدی و *دیوان* حافظ آشنا شد. این در حالی بود که امرسُن خود با زبان آلمانی آشنایی کامل نداشت و با کمک منشی خود، خانم مارگرت فولر که آلمانی می‌دانست، با این دو شاعر ایرانی آشنا شده بود. گوته نیز از طریق ترجمهٔ هامر پورگشتال با حافظ آشنا شد. بنابراین، پژوهشگر ادبیات تطبیقی هنگام سخن گفتن از تأثیر حافظ یا سعدی در امرسن یا گوته باید به نقش ترجمهٔ آلمانی هامر توجه داشته باشد. در برخی از موارد ترجمه‌های متعددی از اثری ادبی موجود است. *دیوان* حافظ، *گلستان* سعدی، *مثنوی* مولوی و یا رباعیات خیام بارها به زبان‌های اروپایی و به‌خصوص انگلیسی ترجمه شده است. پژوهشگر ادبیات تطبیقی در مطالعات ترجمه در پی یافتن عوامل اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و سیاسی تأثیرگذار بر مترجم است. آیا ترجمهٔ انگلیسی رباعیات خیام فیتزجرالد را می‌توان بدون توجه به فرهنگ دوران ویکتوریای انگلستان و گفتمان‌های چیرهٔ آن زمان مورد مطالعه قرار داد؟ علت استقبال

72. *Literature and Medicine*
73. Ralph Waldo Emerson
74. Josef Freiherr von Hammer Purgstall

بی سابقهٔ خوانندگان امریکایی از ترجمهٔ *مثنوی* کُلمَن بارکز[۷۵] چیست؟ ترجمهٔ جونز[۷۶] (۱۷۴٦-۱۷۹٤) از غزل‌های حافظ تا چه حد از دیدگاه‌های شرق‌شناسانه تأثیر پذیرفته است؟ باری، ترجمهٔ وفادار امری ناممکن است. هر ترجمه‌ای از صافی ذهن مترجم می‌گذرد. سوزان بسنت[۷۷] از پایه‌گذاران این حوزهٔ جدید است. این استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه وارویک[۷۸] انگلستان معتقد است که مطالعات ترجمه رشته‌ای دانشگاهی با انجمن‌های علمی و نشریات تخصصی است و پایان‌نامه‌های دکتری متعددی در این زمینه هر سال در دانشگاه‌های معتبر دنیا به رشتهٔ تحریر در می‌آیند (۱۳۸). ارتباط ادبیات تطبیقی و ترجمه چشم‌انداز وسیعی است که افق‌های تازه‌ای به روی پژوهشگران این رشته می‌گشاید.

٦. گروه‌های دانشگاهی، انجمن‌ها و نشریات علمی ادبیات تطبیقی

هم‌اکنون رشتهٔ ادبیات تطبیقی به‌عنوان گروهی دانشگاهی با اعضای هیئت علمی متخصص و صاحب‌نظر در بسیاری از دانشگاه‌های دنیا، در شرق و غرب، دایر است. ماهیت میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی انگیزه‌ای شده تا بسیاری از استادان و پژوهشگران سایر رشته‌های علوم انسانی، همچون علوم اجتماعی، هنرهای زیبا اعم از نقاشی، عکاسی، پیکرتراشی، هنرهای نمایشی و سینما، فلسفه، تاریخ، انسان‌شناسی، و روان‌شناسی نیز با این گروه همکاری کنند.

اولین کرسی ادبیات تطبیقی در سال ۱۸٦۱ــ حدود یک و نیم قرن قبل ــ رسماً در دانشگاه ناپل ایتالیا تأسیس گردید و فرانچسکو دِسانکتیس[۷۹] آموزش دانشگاهی ادبیات تطبیقی را در این دانشگاه آغاز کرد. به تدریج کرسی ادبیات تطبیقی در سایر کشورهای غربی تأسیس گردید: در سال ۱۸۹۱ در هاروارد، در سال ۱۸۹٦ در زوریخ، در سال ۱۸۹۷ در لیون، در سال ۱۸۹۹ در کلمبیا و در سال ۱۹۱۰ در پاریس (به نقل از یوست ۱۳۸٦: ٥٤). هم اکنون در استرالیا، کشورهای امریکای لاتین، افریقایی و آسیایی من‌جمله کشورهای اطراف و همسایهٔ ایران همچون مصر، یمن، امارات متحدهٔ عربی،

---

75. Coleman Barks
76. William Jones
77. Susan Bassnett
78. Warwick University
79. Francesco De Sanctis

جمهوری آذربایجان، ترکیه، روسیه، هند و کشورهای آسیای شرقی و جنوب شرقی همچون چین، ژاپن، تایوان و تایلند و کشورهای تازه استقلال یافتهٔ اروپای شرقی، مانند لیتوانی، کرواسی و اسلوونی، انجمن و رشتهٔ ادبیات تطبیقی دایر است و اغلب مجلات تخصصی به زبان‌های بومی یا انگلیسی و فرانسوی منتشر می‌کنند.

انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی (ICLA) در سال ۱۹۵۵ در پاریس تأسیس شد و تا به حال ۱۸ کنگرهٔ بین‌المللی هر سه سال یک بار در کشورهای مختلف برگزار می‌کند که آخرین آن در ماه اوت ۲۰۰۷ در ریو دو ژانیرو در برزیل بود. انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی کشورهای مختلف همگی عضو این انجمن بزرگ بین‌المللی‌اند. جدیدترین عضو آن انجمن ادبیات تطبیقی ترکیه (TuCLA) است که در فوریهٔ ۲۰۰۷ تأسیس گردید. در حال حاضر، بیش از ۳۵ انجمن ملّی عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی‌اند. این انجمن‌ها با برگزاری همایش‌های بین‌المللی علاوه بر فراهم آوردن فرصتی برای آشنایی و بحث و تبادل نظر در مورد آخرین تحولات و دستاوردهای این رشته، امکان معرفی و شناساندن ادبیات ملّی خود را نیز به سایر ملل فراهم می‌آورند. در همسایگی ایران، دانشگاه باکو دومین همایش بین‌المللی انجمن ادبیات تطبیقی جمهوری آذربایجان را در سال ۲۰۰۶ برگزار کرد. این همایش بر میان‌رشته‌ای بودن ادبیات تطبیقی تأکید داشت و به بررسی «ادبیات در بافت زبان، فرهنگ، تاریخ، جامعه شناسی، فلسفه و مذهب»[۸۰] می‌پرداخت. تعدادی از مقالات این همایش به معرفی و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ادبیات آذربایجان اختصاص داشت. سومین همایش بین‌المللی این انجمن در ماه نوامبر ۲۰۰۸ در دانشگاه باکو با عنوان «پندارهای کلیشه‌ای در ادبیات‌ها و فرهنگ‌ها»[۸۱] تشکیل شد و به بررسی انگاره‌های کلیشه‌ای و تأثیر آن در فهم و تحلیل ادبیات و فرهنگ دیگری پرداخت. دانشگاه غازی ترکیه نیز همایشی با عنوان «ما همه به یک فرهنگ صحبت می‌کنیم» در ماه مه ۲۰۰۹ در شهر آنکارا برگزار کرد. هدف این همایش تأکیدی بر این نکته بود که ملل مختلف علی‌رغم تفاوت‌های جغرافیایی، زبانی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی از وحدت جهانی اندام‌واری برخوردارند. در ایران، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران تا به حال پنج همایش

80. "Literature in Context of Language, Culture, History, Sociology, Philosophy, Religion"
81. "Stereotypes in Literatures and Cultures"

دوسالانهٔ ادبیات تطبیقی برگزار کرده است که آخرین آن با عنوان «ادبیات و علم» در آبان ۱۳۸۷ (نوامبر ۲۰۰۸) بود.

در حال حاضر حدود ۵۰ مجلهٔ تخصصی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی به زبان‌های مختلف در دنیا منتشر می‌شود.

اولین نشریهٔ ادبیات تطبیقی *مجلهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی*[۸۲] (۱۸۷۷–۱۸۸۸) نام داشت که توسط هوگو ملتزل[۸۳] اهل لومنیتز[۸۴] در کلوسنبرگ،[۸۵] که اکنون کلوژ[۸۶] نامیده می‌شود، در کشور رومانی منتشر می‌شد. *مجلهٔ تاریخ ادبیات تطبیقی*[۸۷] از سال ۱۸۸۷ تا ۱۹۱۰ منتشر شد. در طول این مدت ماکس کوخ،[۸۸] سردبیر اهل لیپزیگ[۸۹] این مجله، یک سلسله پژوهش‌های علمی با عنوان *مطالعات تاریخ ادبیات تطبیقی*[۹۰] (۱۹۰۱–۱۹۰۹) منتشر کرد. در ایالات متحد، نشریهٔ کوتاه مدت دانشگاه کلمبیا، *مجلهٔ ادبیات تطبیقی*،[۹۱] در سال ۱۹۰۳ آغاز به کار کرد. در طول دهه‌های اخیر، ادبیات تطبیقی در کلیهٔ عرصه‌های مطالعات ادبی حضور پُررنگی داشته است. در حال حاضر مجلات تخصصی متعددی دربارهٔ این موضوع در جهان چاپ می‌شود، مانند *مجلهٔ ادبیات تطبیقی*،[۹۲] پاریس، از سال ۱۹۲۱؛ *ادبیات جهان*،[۹۳] اُدنس،[۹۴] دانمارک، از سال ۱۹۴۳؛ *مطالعات ادبیات مدرن و تطبیقی*،[۹۵] فلورانس، از سال ۱۹۴۸؛ ادبیات تطبیقی،[۹۶] دانشگاه اُرگن،[۹۷] از سال ۱۹۴۹؛ *کتاب سال ادبیات تطبیقی و عمومی*،[۹۸] دانشگاه ایندیانا،[۹۹] از سال ۱۹۵۲؛ *بررسی‌ها و مطالعات ادبی*،[۱۰۰] لودز،[۱۰۱] لهستان، از سال ۱۹۵۸؛ *مطالعات*

82. *Acta Comparationis Litterarum Universarum*
83. Hugo Meltzl
84. Lomnitz
85. Klausenburg
86. Cluj
87. *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*
88. Max Koch
89. Leipzig
90. *Studien zur vergleichende Literaturgeschichte*
91. *Journal of Comparative Literature*
92. *Revue de littérature comparée*
93. *Orbis Litterarum*
94. Odense
95. *Rivista di letterature moderne e comparate*
96. *Comparative Literature*
97. University of Oregon
98. *Yearbook of Comparative and General Literature*
99. Indiana University
100. *Zagadnienia Rodjazów Literachick*
101. Lódź

ادبیات تطبیقی،[۱۰۲] دانشگاه ایلی‌نوی،[۱۰۳] از سال ۱۹٤٦؛ آرکادیا،[۱۰٤] برلین، از سال ۱۹٦٦؛ نئوهلیکُن،[۱۰۵] بوداپست، از سال ۱۹۷۳ (یوست ۱۳۸٦: ۵۲-۵۳).

مجلهٔ *مطالعات نقد ادبی تطبیقی*[۱۰٦] نشریهٔ تخصصی انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا (BCLA) است که توسط دانشگاه ادینبورگ[۱۰۷] سه شماره در سال چاپ می‌شود. مجلات *نقد تطبیقی*[۱۰۸] (۱۹۷۹-۲۰۰۳) و *تطبیق نو*[۱۰۹] (۱۹۸٦-۲۰۰۳) قبلاً توسط همین انجمن چاپ می‌شد که با انتشار این مجلهٔ جدید انتشار آنها متوقف شد. شمارهٔ سوم از دورهٔ چهارم سال ۲۰۰۷ این مجله به «نوگرایی ادبیات‌های اسلامی: فصل‌مشترک ادبیات غرب، عربی، فارسی، اردو و ترکی»[۱۱۰] و شمارهٔ اول از دورهٔ پنجم سال ۲۰۰۸ آن به بحثی میان‌رشته‌ای با عنوان «گوش به آواز سپردن: رابطهٔ نوشتار و موسیقی»[۱۱۱] اختصاص یافته است.

با پیشرفت فناوری اطلاعات، بسیاری از مجلات ادبیات تطبیقی به‌صورت الکترونیکی منتشر می‌گردد. مجلهٔ *مطالعات تطبیقی ادبیات و فرهنگ* (*CLCWEB*) از سال ۱۹۹۹ به‌صورت فصلنامهٔ الکترونیکی در دانشگاه پُردو[۱۱۲] در امریکا به سردبیری استیون توتوسی، استاد سابق ادبیات تطبیقی دانشگاه آلبرتای کانادا و استاد فعلی دانشگاه هالا-ویتنبرگ آلمان، انتشار می‌یابد. نسخهٔ چاپی آن نیز در پایان هر سال توسط دانشگاه پُردو به‌صورت تک نگاری[۱۱۳] چاپ می‌شود. این مجلهٔ الکترونیکی، که اعضای هیئت تحریریهٔ آن از متخصصان ادبیات تطبیقی در کشورهای مختلف‌اند، به مرکزی برای بحث و تبادل نظر در مورد آخرین تحولات این رشته و بررسی وضعیت ادبیات تطبیقی

---

102. *Comparative Literature Studies*
103. University of Illinois
۱۰٤. *Arcadia* (آرکادیا): نام ناحیه‌ای سرسبز و زیبا در یونان دوران باستان که در متون ادبی از آن به‌عنوان نوعی بهشت زمینی یاد می‌شود و طبیعت زیبای آن با زندگی مردم عصر زرین تداعی می‌گردد.
105. *Neohelicon*
106. *Comparative Critical Studies*
107. Edinburgh
108. *Comparative Criticism*
109. *New Comparison*
110. "The Novelization of Islamic Literatures: The Intersections of Western, Arabic, Persian, Urdu, and Turkish Traditions"
111. "Listening to Sing: Writing and Music"
112. Purdue University
113. monograph

در کشورهای مختلف تبدیل شده است.[۱۱٤]

در کشورهای شرقی می‌توان به چند مجلهٔ وزین همچون *الف: مجلهٔ بوطیقای تطبیقی*[۱۱۵] مصر، *مجلهٔ ادبیات تطبیقی جاداوپور*[۱۱٦] هند، *مجلهٔ ادبیات تطبیقی*[۱۱۷] چین، مجلهٔ *ادبیات و فرهنگ تطبیقی*[۱۱۸] هنگ کنگ، مجلهٔ *ادبیات تطبیقی*[۱۱۹] ژاپن و *فصلنامهٔ مطالعات تطبیقی ادبیات چین و ادبیات خارجی*[۱۲۰] تایوان اشاره کرد. در ایران فرهنگستان زبان و ادب فارسی اولین قدم را با انتشار شمارهٔ اول ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* برداشته است.

۷. پایان سخن

ما برای شناخت و شناساندن خود به دیگران به ادبیات تطبیقی نیازمندیم. ادبیات تطبیقی، افزون بر اینکه راه را برای شناخت بهتر و عمیق‌تر ادبیات ملّی و قومی می‌گشاید، پلی است که فرهنگ‌ها و ملل مختلف را به هم متصل می‌سازد و با نشان دادن سرچشمهٔ بشری و انسانی همهٔ آنها، راه را برای گفت‌وگو و تعاملات فرهنگی می‌گشاید. علایق مشترک فرهنگی به تفاهم می‌انجامد و تفاهم راهی به سوی دوستی و صلح پایدار است. ادبیات تطبیقی عامل پویایی و رشد و توسعهٔ فرهنگ‌های بومی است. ادبیات تطبیقی مرزهای محدود ادبیات ملّی را به مرزهای نامحدود ادبیات جهانی پیوند می‌دهد و، بدین‌سان، زمینهٔ گسترش اندیشه‌های ملّی و تعاملات فرهنگی را در سطح جهانی میسر می‌سازد. ادبیات تطبیقی پنجره‌های جدیدی را برای نگاه کردن به جهان می‌گشاید.

جمله‌ای را از متن سخنرانی ابوالحسن نجفی، مدیر گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، برای حُسن ختام این نوشتار به استعانت می‌طلبم: «ادبیات تطبیقی سی سال پیش از برنامهٔ دانشگاه‌های ما حذف شد. چرا؟ کسی نمی‌داند. آیا اکنون وقت

---

۱۱٤. این مجله در منزلگاه الکترونیکی زیر به‌صورت رایگان قابل دسترسی است:
http://clcwebjournal.lib.purdue.edu
115. *Alif: Journal of Comparative Poetics*
116. *Jadavpur Journal of Comparative Literature*
117. *Cowrie: Journal of Comparative Literature*
118. *Comparative Literature and Culture*
119. *Hikaku Bungaku (Comparative Literature)*
120. *Tamkang Review: A Quarterly of Comparative Studies between Chinese and Foreign Literatures*

آن نرسیده است که این شاخه بسیار مهم و بسیار فعال و بارور علوم انسانی که در همهٔ دانشگاه‌های جهان تدریس می‌شود دو باره وارد برنامهٔ درسی دانشگاهی ما شود؟» (۱۹)

در این مقال کوشیده‌ایم که، ضمن اشاره به غفلت تاریخی نهادها و مراکز علمی کشور از ادبیات تطبیقی، ضرورت آن را یادآوری کنیم. ادبیات تطبیقی فلسفه ونظریهٔ جدیدی در قلمرو مطالعات ادبی است. با توجه به پیشینهٔ شکوهمند هنری و ادبی ایران‌زمین، گشایش و گسترش همه جانبهٔ این رشتهٔ بین‌فرهنگی و میان‌رشته‌ای از ضروریات علمی کشور است و التفات جدّی و بی‌درنگ سیاست‌گذاران ادبی و هنری کشور را طلب می‌کند. بدون‌شک، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چه به‌عنوان بانی و چه به‌عنوان رهنمون، می‌تواند و باید نقش مؤثر و ماندگاری در نوگشایی این رشتهٔ و تأسیس انجمن علمی و نشریهٔ تخصصی ادبیات تطبیقی ایران داشته باشد.

منابع

اسلامی ندوشن، محمد علی. *جام جهان‌بین، در زمینهٔ نقد ادبی و ادبیات تطبیقی*. تهران: انتشارات جامی، ۱۳۷٤.

ـــــ . «جایگاه زبان و ادبیات ایران درجهان معاصر.» *کتاب ماه ادبیات* ٤ (۱۳۸٦): ٥–۸.

جعفری، مسعود. *سیر رمانتیسم در ایران، از مشروطه تا نیما*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸٦.

حدیدی، جواد. *ایران در ادبیات فرانسه*. مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳٤۸.

ـــــ . «جهان‌گردان فرانسوی در ایران.» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی مشهد* ٤/۱ (۱۳٤٤): ۳۰۱–۳۲٦.

دهخدا، علی اکبر . *لغت‌نامهٔ دهخدا*. ۱٥ ج، چ ۲ از دورهٔ جدید. تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

رُبَن‌شه، لیلا. «سخنی چند در بارهٔ فاطمه سیّاح.» در *زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی دکتر فاطمه سیّاح*، ۲۳–۳۱. تهران: انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸٥.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی*. ج ۲. تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳٦۹.

سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین. *کلیات سعدی.* تصحیح محمدعلی فروغی. چ ٦. تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۷٦.

سمیعی (گیلانی)، احمد. «مضمون، مایهٔ غالب، و نماد.» *نامهٔ فرهنگستان* ۲/۹ (۱۳۸٦): ٤۹-۵۹.

فرشیدورد، خسرو. *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی.* ۲ ج. تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۳.

کهنموییپور، ژاله، نسرین‌دخت خطاط و علی افخمی. *فرهنگ توصیفی نقد ادبی* (فرانسه – فارسی). تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۱.

گلبن، محمد (به کوشش). *نقد و سیاحت، مجموعهٔ مقالات و تقریرات دکتر فاطمهٔ سیاح.* تهران: انتشارات توس، ۱۳۵٤.

مختاریان، بهار. «تهمینه (تهمیمه) کیست؟ پژوهشی در اسطوره‌شناسی تطبیقی.» *نامهٔ فرهنگستان* ۳/۹ (۱۳۸٦): ۱۵۰-۱۷۹.

نجفی، ابوالحسن. «ادبیات تطبیقی و قلمرو آن»، *دومین مجموعه سخنرانی‌های مشترک فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی*، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۸: ۱۹-۵۱.

نیساری، سلیم (تنظیم از). *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ.* ۲ ج. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸٦.

یوست، فرانسوا. «چشم‌انداز تاریخی ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی* ۳/۱ (۱۳۸٦): ۳۷-٦۰.

ـــــ . «ادبیات تطبیقی، نظریه‌ای جدید در ادبیات» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *اندیشه و هنر* ۱۰/۱۳-۱٤ (۱۳۸۷): ۵۱-٦۳.

Aldridge, A. Owen, ed. *Comparative Literature, Matter and Method*. Chicago: University of Illinois Press, 1969.

Bassnett, Susan. *Comparative Literatue, A Critical Introduction*. Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell, 1993.

Cooper, Michael. *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night, The*

Heathen Muse in European Culture, 1700-1850. Rochester: University of Rochester Press, 2007.

Cuéllar, Javier Pérez de. *Our Creative Diversity. Report of the World Commission on Culture and Development*. Paris: UNESCO, 1995.

Mohanty, Smita das. "Comparative Literature, A Current Perspective." *Yemen Times* 19 May 2008.

Prawer, S. S. *Comparative Literary Studies, An Introduction*. London: Duckworth, 1973.

Remak, Henry H. H. "Comparative Literature, Its Definition and Function." *Comparative Literature: Method & Perspective*. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, eds. Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois Press, 1961. 1-57.

مولانا جلال‌الدین و تأثیرپذیری او از *دیوان* متنبّی

علی‌اصغر قهرمانی مقبل*

چکیده

مولانا جلال‌الدین در آثار منظوم و منثور خود از ادب عربی به‌ویژه از شعر شاعر مشهور عرب ابوطیّب متنبّی (۳٥٤ هـ/٩٦٥م) تأثیر پذیرفته و این تأثیر به‌صورت تضمین یا ترجمهٔ برخی ابیات و مصراع‌های *دیوان* متنبّی در آثار او متجلّی شده است. مولانا از میان موضوعات متعدّد از *دیوان* متنبّی برخی ابیات حاوی حکمت شعری و درون‌مایه‌های غنایی را برگزیده و پس از «تأویل» به آنها رنگ تصوّف بخشیده است.

کلیدواژه‌ها: مولوی، متنبّی، تأثیرپذیری، تأویل، تأثیرپذیری از ادبیات عرب، ادبیات تطبیقی

مقدمه

از میان شاعران عرب اگر ابوطیّب متنبّی (۳٥٤ هـ/ ٩٦٥ م) مشهورترینِ آنها در نزد ادیبان و شاعران ایرانی نباشد بی‌تردید یکی از مشهورترین آنهاست. از تمامی دلایل شهرت متنبّی در نزد ایرانیان که بگذریم، حضور این شاعر در اوج شهرت خویش در دربار آل بویه مزید بر علّت گردیده است.

آوازهٔ متنبّی در میان شاعران عرب باعث‌گردید که شاعران‌و نویسندگان ایرانی اشعار او را همواره مورد مطالعه قرار دهند به‌طوری‌که نظامی عروضی (۵۵۰ هـ/ ۱۱۵۵م)

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه خلیج فارس (بوشهر)

پیام‌نگار نویسنده: ghahramani@pgu.ac.ir

مطالعهٔ *دیوان* متنبّی را برای طبقهٔ دبیران ضروری قلمداد می‌کند (*چهارمقاله* ۲۲) از این رو برخی از ابیات متنبّی، به‌ویژه ابیات حاوی حکمت و مَثَل او، در بسیاری از آثار ادیبان و شاعران ایرانی به‌عنوان شواهد شعری دیده می‌شود، از *مقامات حمیدی* گرفته تا *کلیله و دمنهٔ* نصرالله منشی و *مرزبان‌نامهٔ* سعدالدین وراوینی، و از *دیوان منوچهری* گرفته تا امیرمعزّی و سعدی، تأثیر اشعار متنبّی در آثار منثور و منظوم ما به اشکال مختلف دیده می‌شود.

از سوی دیگر با نگاهی گذرا به آثار مولانا علاقهٔ او به مطالعهٔ آثار منظوم و منثور عربی کاملاً آشکار است. از *دیوان* ابونواس و دعبل گرفته تا اشعار ابوفراس و ابوالعلاء معرّی، و از کتاب *اغانی* گرفته تا *مقامات حریری*، همه و همه مورد علاقهٔ مولانا بوده است. (گلپینارلی ۴۰۹؛ زرین‌کوب، ج ۱، ۲۳٦–۲۳۷؛ شیمل ٦۷–٦۸) اما در این میان علاقهٔ وافر مولانا به مطالعهٔ *دیوان* متنبّی چیز دیگر است.

نشانه‌های تأثیر اشعار متنبّی در آثار مولانا آن‌چنان آشکار است که هیچ جایی برای انکار باقی نمی‌گذارد، به‌طوری‌که مولانا خود هیچ ابایی در بیان این علاقه ندارد. جالب اینکه چون شمس تبریزی از این علاقه آگاه شده به صراحت او را از مطالعهٔ *دیوان* متنبّی منع کرده است، ولی مولانا تا مدتی نتوانسته از این مطالعه خودداری کند. در کتاب *مناقب‌العارفین* دو داستان آمده است که نشان از شیفتگی مولانا به *دیوان* متنبّی دارد و ما به مناسبت یکی را نقل می‌کنیم:

«همچنان شبی باز در خواب می‌بیند که مولانا شمس‌الدین، متنبّی را ریش بگرفته پیش مولانا می‌آرد که سخنان این را می‌خوانی؟ و متنبّی مردی بوده نحیف‌الجسم ضعیف‌الصوت، لابه‌ها می‌کند که مرا از دست مولانا شمس‌الدین خلاص ده و آن *دیوان* را دیگر مشوران» (افلاکی، ج ۲: ٦۲۳ـ٦۲٤).

در این مقاله برآنیم تا مواردی از این تأثیرپذیری مولانا را از *دیوان* متنبّی بررسی کنیم.

به‌طور کلّی تشابهات اشعار مولانا و اشعار متنبّی را می‌توان در سه دسته قرار داد: نخست تأثیری که همواره با تأویل همراه است، و اغلب تشابهات در این رده قرار می‌گیرد. یعنی مولانا یک مصراع یا یک بیت یا حتی چند بیت از متنبّی را تضمین یا ترجمه کرده و سپس به‌طور کامل به تأویل آنها پرداخته است. دوم مواردی که مولانا

عبارتی از متنبّی را تضمین یا ترجمه کرده و تأویل در آنها کم‌رنگ‌تر است. نسبت این موارد در مقایسه با بخش نخست اندک است. سوم تشابهاتی که نمی‌توان ضرورتاً مدعیِ اخذ آنها از متنبّی شد.

منظور از تأثیر در اینجا یافتن برخی موارد تشابه میان دو شاعر یا نقل قول یک شاعر از شاعر دیگر یا گرفتن یک مفهوم و ترجمهٔ آن به زبان دیگر نیست، بلکه تأثیر معنایی فراتر دارد و آن گرفتن یک مفهوم از یک شاعر و تأویل آن در زبان دیگر است.

شیفتگی مولانا به اشعار متنبّی از منظر حالات و روحیّات این دو شاعر بسی جای شگفتی است، از آن رو که متنبّی شاعر مدح و هجاست ــ حتی اشعار حِکْمی او نیز در ضمن قصاید مدح یا هجا قرار می‌گیرد ــ در حالی که مولانا در دنیایی کاملاً متفاوت با دنیای متنبّی سیر می‌کند، دنیایی به دور از مدح پادشاهی یا امیری. در نظر او مدحِ شقی باعث لرزیدن عرش الهی است:

می‌بلرزد عرش از مدح شقی بدگمان گردد ز مدحش متقی
(*مثنوی*، دفتراول، بیت ۲٤۰)

از این رو مولانا در اغلب مواردِ برگرفته از متنبّی به تأویل آنها پرداخته و آنها را متناسب با دنیای خود و حال و هوای خود ساخته است.

در اینجا باید به فضل مصححان آثار مولانا، از جمله فروزانفر و سبحانی، اعتراف نماییم که اغلب تضمین‌های مولانا از *دیوان* متنبّی را استخراج کرده و آنها را در پانوشت‌ها یا بخش توضیحات کتاب ذکر کرده‌اند و نیز به فضل شارحان *مثنوی* به‌ویژه فروزانفر و شهیدی که اغلب مواردِ تأثیرپذیری مولانا را از متنبّی در شرح خود آورده‌اند. از این رو ما در این مقاله رَنج چندانی برای استخراج موارد تشابه یا تضمین بر خود هموار نکردیم، جز آنکه برای اطمینان بار دیگر به‌طور مستقیم به *دیوان* متنبّی و نیز آثار مولانا مراجعه کردیم. در این نوشته اگر تازگی یافت شود، آن را در بررسیِ تطبیقیِ شواهد می‌توان یافت.

أ ــ تأثیرپذیری مولانا از مضامین *دیوان* متنبّی

۱ــ تأثیرپذیری به همراه تأویل

در این بخش به جنبه‌های محتوایی تأثیر مولانا از *دیوان* متنبّی خواهیم پرداخت که مولانا به تفصیل به تأویل آنها دست زده است.

کشتی و بادهای ناموافق

از میان اشعار متنبّی، موردی که بسیار مورد توجه مولانا قرار گرفته و چندین بار آن را در آثار خود تکرار کرده است مصراع دوم این بیت متنبّی است:

ما كُلُّ ما يَتَمَنَّى المَرءُ يُدرِكُهُ تَجري الرِّياحُ بِما لا تَشتَهي السُّفُنُ

(ج ٤: ٣٦٦)

(انسان به تمامیِ آنچه آرزو کند دست نمی‌یابد، همچنان که بادها همواره موافق خواست کشتی‌ها نمی‌وزند.)

مولانا در *مکتوبات* به این مصراع چنین استشهاد می‌کند: «و خود ناگفته دانم که دلِ روشن و فراستِ صافی و ادارکِ کاملِ آن پادشاه ادام الله علوّهم دریابد عذر درویشان‌را، که درویشْ در بَحر تصرّف حقَ به حکم خود نیست، تَجري الرِياحُ بِما لا تَشتَهي السُفُنُ» (۱۷۵).

و نیز در *مناقب‌العارفین* با دقت بیشتر چنین آمده است: «روزی به خدمت پروانه عذری می‌خواست که کشتی وجود درویش در بحر تصرّف حق به حکم خود نیست تَجري الرِياحُ بِما لا تَشتَهي السُفُنُ»[۱] (افلاکی، ج ۱: ۵۷).

چنان‌که ملاحظه می‌شود مولانا به تأویل مصراع متنبّی پرداخته است، به‌طوری‌که کشتی را به وجود درویش شبیه ساخته و بادها را به ارادهٔ باری‌تعالی تأویل کرده، از آن رو که خواستِ بنده همواره مطابق اراده و تقدیر الهی نیست.

دندان نمودنِ شیر

از دیگر موارد که مورد اهتمام مولاناست، بیت زیر از متنبّی است:

إذا نَظَرْتَ نُيوبَ اللَيْثِ بارِزَةً فَلا تَظُنَّنَ أنَّ اللَيْثَ مُبْتَسِمُ

(ج ٤: ٨٥)

(هنگامی که دیدی دندان‌های شیر نمایان است، مپندار که شیر لبخند می‌زند).

اگرچه این بیت به‌صورت عربی آن در آثار مولانا تضمین نشده، مفهوم آن در چندین جا در *مثنوی* و *دیوان شمس* به‌کار رفته است. به‌طور مثال در جلد دوم *دیوان شمس* چنین آمده است:

---

۱. این مصراع غیر از موارد مذکور، دوبار دیگر نیز در *مکتوبات* آمده است. ر.ک. ۱۲۰ و ٢٦٦.

یار آن صورت غیب‌اند که جان طالب اوست — همچو چشم خوش او خیره‌کش و بیمارند
صورتی‌اند ولی دشمن صورت‌ها اند — در جهان‌اند ولی از دو جهان بیزارند
همچو شیران بدرانند و به لب می‌خندند — دشمن همدگرند و به حقیقت یارند
(غزل ۷۷۵، ب ۸۰۸٤ ـ ۸۰۸٦)

اما در دفتر اول *مثنوی* مفهوم فوق با تأویل بسیار قابل توجهی به‌کار رفته است:

شیر با این فکر می‌زد خنده فاش — بر تبسم‌های شیر ایمن مباش
مال دنیا شد تبسم‌های حق — کرد ما را مست و مغرور و خَلَق
فقر و رنجوری به استت ای سَنَد — کان تبسم دام خود را بر کند
(ب ۳۰۳۹ ـ ۳۰٤۱)

منظور متنبّی از شیر (اللیث) ممکن است شاه باشد، شاهی که اطرافیانش به لطف او امیدوارند، ولی از خشم او در امان نیستند:

لطف شاهان گرچه گستاخت کند — تو ز گستاخی ناهنگام ترس
چون بخندد شیر تو ایمن مباش — آن زمان از زخمِ خون‌آشام ترس
(*کلیات شمس*، ج ۳: غزل ۱۲۰۹)

این شیر کنایه از همان پادشاهی است که اطرافیان همواره باید مراقب حال او باشند تا گستاخیشان برانگیزندۀ غضب او نگردد. اسدی طوسی به تأثیر از متنبّی تمثیل او را به‌صورت تشبیه مرکب چنین آورده است:

نباید شد از خندۀ شه دلیر — نه خنده است دندان نمودن ز شیر
(«دندان نمودن»، به نقل از دهخدا)

اما منظور مولانا از شیر، آن شاه بی‌همتاست، معبود اوست، که به صراحت در شعرهای او آمده است؛ در داستان «رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار» شیر رمز قدرت مطلق جهان است. سپس مولانا با زیرکی تمام خنده‌های شیر را به زیبایی به مال دنیا تأویل می‌کند:

مال دنیا شد تبسم‌های حق — کرد ما را مست و مغرور و خَلَق

این همان چیزی است که در ادبیات تطبیقی از آن به «تأویل نویسندگان» یاد می‌کنیم، و «این برداشت‌ها استنباط‌های شخصی نویسنده است که ممکن است نسبت به اصل موضوع دور یا نزدیک باشد» (غنیمی هلال ۳۹). یعنی اینکه مولانا اگرچه مفهوم را از متنبّی گرفته، ولی آن را مطابق با حال و هوای خود و متناسب با افکار خود ساخته

است. این چنین است که مفهومی که در فضاهای شعر مدحی و در برابر سلطان به نشانهٔ مدح و ستایش سلطان بیان شده، نزد مولانا رنگ تصوّف به خود گرفته است.[۲]

پرهیز از اِکرامِ لئیم

از دیگر ابیاتی که کمتر مورد توجه شارحان مثنوی قرار گرفته این بیت متنبّی است:

إذا أَنتَ أَكْرَمْتَ الكريمَ مَلَكْتَهُ   وَ إِنْ أَنْتَ أَكْرَمْتَ اللَّئيمَ تَمَرَّدا
(ج ۲: ۱۱)

(اگر به انسانِ کریم نیکی کنی، او را بندهٔ خود می‌کنی، ولی اگر به انسان لئیم نیکی کنی، سرکشی می‌کند.)

منظور متنبّی از انسان کریم و انسان لئیم چندان پیچیده نیست. اگر به ابیات پیش از این بیت نگاه کنیم متوجه می‌شویم که شاعر بخشش سیف‌الدولهٔ حمدانی را می‌ستاید که گاه از شمشیر نیز کارسازتر است، ولی یادآور می‌شود که انسان لئیم شایستهٔ کرامت نیست.

در یک مورد مولانا این مفهوم را همانند متنبّی به‌کار برده و کریم را شایستهٔ اکرام‌ولئیم را شایستهٔ اِسقام (در مقابل اکرام) دانسته است، جز آن که این اکرام یا آن اسقام دیگر نه از جانبِ پادشاه که از جانب خداوند است:

گرچه مقصود از بشر علم و هدیست   لیک هر یک آدمی را معبدیست
معبد مرد کریم اَکْرِمْتَهُ   معبد مرد لئیم اَسقِمْتَهُ
مر لئیمان را بزن تا سر نهند   مر کریمان را بده تا بر دهند
(*مثنوی*، دفتر سوم، ب ۲۹۹۲ ـ ۲۹۹٤)

اما مولانا مصراع دوم این بیت متنبّی را در جای جای مثنوی سخت مورد توجه قرار داده و «نَفْس» را بهترین مصداق برای لئیم یافته است. مولانا نَفْس را همان لئیمی می‌داند که شایستهٔ کرامت نیست، چرا که گرامی داشتن او باعث سرکشی و طغیان او می‌شود. مولانا چندین بار در *مثنوی* نَفْس را با صفت «لئیم» به کار برده است:

این بود خوی لئیمان دنی   بد کند با تو چو نیکویی کنی
نفس را زین صبر می‌کن منحنیش   که لئیم است و نسازد نیکویش

---

۲. در *مقالات شمس* نیز به این بیت متنّبی استشهاد شده، اما شمس تبریزی آن را با تأویل دیگری به‌کار برده است، او شیر را به شیخ تأویل کرده که مرید او «از خندهٔ شیخ شاد شود و نداند که خوف در اینجاست» (۱٦٥).

با کریمی گر کنی احسان سزد هر یکی را او عوض هفتصد دهد
با لئیمی چون کنی قهر و جفا باز در دوزخ نداشان ربّنا
که لئیمان در جفا صافی شوند چون وفا بینند خود جانی شوند
(دفتر سوم، ب ۲۹۷۸ ـ ۲۹۸۲)[۳]

باز چنان که می‌بینیم مولانا یک مفهوم را از متنبّی گرفته و به زیبایی به تأویل آن پرداخته و آن را متناسب با اندیشه‌های خویش گردانیده است. البته بی‌تردید شاعران ایرانی پیش از مولانا، همچون سنایی و عطار، به مقولهٔ «نَفْس» پرداخته‌اند، ولی به جرئت می‌توان گفت که مولانا در بیان چنین مفهومی از متنبّی تأثیر پذیرفته است.

کحل و تکحّل

از دیگر عباراتی که مورد توجه مولانا واقع شده است، مصراع دوم این بیت از *دیوان* متنبّی است:

لأَنَّ حِلْمَكَ حِلْمٌ لا تَكَلَّفُهُ لَيْسَ التَّكَحُّلُ في العَيَنَيْنِ كَالْكَحَلِ
(ج ۳: ۲۱۱)

(زیرا حلم تو حلمی‌است که تصنعی نیست، و سرمه در چشم کشیدن همانند سیاهی خدادادی نیست.)

مولانا دوبار در *مکتوبات* و یک‌بار در *فیه ما فیه* به مصراع دوم این بیت استشهاد کرده است (*مکتوبات* ۹۰ و ۱۵۵؛ *فیه ما فیه* ۱۲۵) و چندین بار این مفهوم را با مصداق‌های متفاوت در *مثنوی* آورده است. او دو اصطلاح خاص خود را دارد؛ «بربَسته» مترادف با «تکحُّل» (تکلّف به چیزی) و «بررُسته» مترادف با «کحل» (اصیل بودن چیزی)، که در آثار خود به‌کار برده است: «در این خبر بر منوال و عادت صلابت دین و نصرت حق... که صفت خلقتی و جبلّی اوست بررُسته، نه بربسته «لیسَ التکحُّلُ في العَینَینِ کالکَحَلِ» آن مهم را کفایت فرماید» (*مکتوبات* ۱۵۵).

مولانا در *مثنوی* سخن شیخ کاملِ واصل را بررُسته می‌داند در مقابل سخن ناقصان که چند عبارتی از این و آن آموخته و آن را بربسته‌اند. سپس به ذکر چند مثال برای مقایسهٔ «بربسته» و «بررُسته» می‌آورد:

۳. همچنین ر.ک. دفتر سوم، ب ۳۰۰۹ ـ ۳۰۱۱ ؛ دفتر دوم، ب ۳۰۸۹ ؛ دفتر دوم، ب ۲۷۱۸.

آسمان شو ابر شو باران ببار ناودان بارش کند نبْود بکار
آب اندر ناودان عاریتی است آب اندر ابر و دریا فطرتی است
فکر و اندیشه‌ست مثل ناودان وحی و مکشوف است ابر و آسمان
آب باران باغ صد رنگ آورد ناودان همسایه در جنگ آورد

(دفتر پنجم، ب ۲٤۹۰ ـ ۲٤۹٤)

البته ما مدعی نیستیم که مولانا این مفهوم را از متنبّی آموخته است، بلکه تمثیل متنبّی یعنی «تکحّل و کحل» در نزد مولانا خوش آمده است، از همین رو به صراحت از این تمثیل سود جسته و آن را در چندین جا نقل کرده است.

تأثیر از درون‌مایه‌های غزلی

متنبّی اگر چه شاعر غزل و غزل‌سرایی نیست ولی از آنجا که سنّت شعر عربی از دورهٔ جاهلی بر این بوده است که شاعران اغلب قصاید خود را با تغزّل و نسیب آغاز می‌کرده‌اند، متنبّی نیز گاهی به پیروی از این سنّت، برخی از قصاید خود را با موضوعات غزلی آغاز کرده است[٤].

از جمله موارد موجود در *دیوان* متنبّی که مولانا به آن علاقه نشان داده ابیات تغزّلی *دیوان* است، چرا که درون‌مایه‌های عشقی به‌عنوان پایه و اساس در آثار مکتب تصوّف بوده است. از جمله ابیاتی که سخت مورد توجه مولانا قرار گرفته دو بیت زیر از *دیوان* متنبّی است:

بَقائي شاءَ لَيسَ هُمُ ارْتِحالا وَحُسنَ الصَبرِ زَمّوا لا الجِمالا
لَبِسْنَ الوَشيَ لا مُتَجَمِّلاتٍ وَلكِنْ كَي يَصُنَّ بِهِ الجَمالا

(ج ۳: ۳۳۷ و ۳۳۸)

(این وجود من بود که خواست قصد عزیمت کند نه آنان، و به‌جای اشتران، شکیبایی مرا افسار زده آمادهٔ سفر کردند.

٤. البته متنّبی، چنان که پیش از این بیان کردیم، شاعر مدح و هجاست نه شاعر تغزّل و تصوّف. او پس از آنکه به استقلال شخصیتی در شعر می‌رسد، تلاش می‌کند که تغزّل را از قصاید خود حذف کند، به‌طوری‌که در قصیده‌ای در مدح سیف‌الدوله به مقدمهٔ تغزّلی قصاید این چنین اعتراض می‌کند:

إِذا كانَ مَدحٌ فَالنَسيبُ الْمُقَدَّمُ أَكُلُّ فَصيحٍ قالَ شِعراً مُتَيَّمُ

(ج ٤: ٦۹)

(اگر مدحی باشد نسیب مقدم بر آن بوده است. آیا هر شاعر سخنوری که شعری سروده، عاشق بوده است؟)

لباس‌های زیبا پوشیدند نه به قصد اینکه خود را بیارایند، بلکه به‌این سبب که زیبایی حقیقی خود را [در آراستگی ظاهر] پنهان کنند.)

مولانا دوبار به صراحت این ابیات متنبّی را تضمین کرده است؛ یک بار در *کلّیّات شمس* که تصریح می‌کند غزل خود را در استقبال غزل متنبّی سروده است:

دل و جان را در این حضرت بپالا — چو صافی شد رود صافی به بالا
جواب آن غزل که گفت شاعر — بقــائي شــاءَ ليسَ هُــمُ ارْتحالا

(ج ۱: غزل ۱۰۳)

این‌گونه مولانا مخاطب خود را به غزل متنبّی ارجاع می‌دهد. البته این سرودهٔ متنبّی قصیده‌ای مدحی در ۵۲ بیت است که مقدمهٔ تغزّلی دارد. بی‌شک مولانا به ابیات مدحی قصیده توجهی ندارد، بلکه ابیات تغزّلی یا امثال حکمت‌آمیز اوست که مورد توجه مولاناست، لذا این ابیات را غزل شاعر می‌نامد.

مولانا در میان ابیاتِ تغزّلی به دومین بیتی که آوردیم و در اصل بیت ششم از شعر متنبّی است، علاقهٔ خاصی نشان داده و در *فیه ما فیه* به تأویل زیبایی از آن پرداخته است:

هرگز آن جمال از این آینه خالی نباشد. حق را عزّوجلّ بندگان‌اند که ایشان خود را به حکمت و معرفت و کرامت می‌پوشانند، اگر چه خلق را آن نظر نیست که ایشان را ببینند، اما از نهایت غیرت، خود را می‌پوشانند، چنان‌که متنبّی می‌گوید:

لَبِسْنَ الوَشيَ لا مُتَجَمِّلاتٍ — وَلكِنْ كَي يَصُنَّ بِهِ الجَمالا"

(*فیه‌مافیه*، ص ۱۰؛ متنبی، ج۳: ۳۳۸)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، بر خلاف شعر متنبّی، این زیبارویان نیستند که زیبایی خود را در آراستنِ ظاهر می‌پوشانند.

از دیگر مواردِ تغزّلی می‌توان به تغزّل قصیده‌ای از متنبّی در مدح سیف‌الدوله اشاره کرد که در بحر متَقارب سروده شده و مولانا ملمّعی ساخته در بیست بیت که در آن ده بیت از تغزّل متنبّی را تضمین کرده است:

إلامَ طَمــاعِيَةُ العــاذِلِ — وَلا رَأيَ في الحُبِّ لِلعــاقِلِ

(تا کی ملامتگر در طمع سرزنش عاشق باشد در حالی که عاقل عشق را درنمی‌یابد).

برادر مرا در چنین بی‌دلی | ملامت رها کن اگر عاقلی
یُـــرادُ مِنَ الطبعِ نِسیانُکُم | وَیَأْبَی الطِباعُ عَلَی الناقِلِ[۵]

(اگرچه از [فطرتم] قلبم خواسته می‌شود که عشق شما را فراموش کند ولی سرشت‌ها از نصیحت ملامتگر سرپیچی می‌کند.)

تو عاقل از آنی که عاشق نه‌ای | تو را قبله عشق است اگر مقبلی
وَإنّي لَأَعشَقُ مِـــن عِشقِکُم | نُحـــولِي وَ کُلَّ امْرِئٍ ناحِلِ

(من به سبب عشق‌ورزی به شما عاشقِ لاغری خود و هر شخص لاغر شده‌ام.)

(متنبّی، *دیوان*، ج ۳: ۱۵۲ ـ ۱۵۳ ؛ *کلیات شمس*، ج ۷: غزل ۳۱۹۹)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، مولانا غزل خود را با بیت متنبّی آغاز کرده، سپس در تکمیل معنی آن بیتی به فارسی سروده است، سپس بیتی از متنبّی آورده و با بیتی از فارسی آن را کامل کرده و غزلش را تا پایان این گونه ادامه داده است. جالب اینکه مولانا از قصیدهٔ متنبّی که ۵۲ بیت است، تنها به مقدمهٔ تغزّلی آن پرداخته و نیز یک بیت از میان ابیات مدحی برگزیده که آن بیت را هم با تغییر فعلِ آن از غایب به متکلم، هماهنگ با حال و هوای غزل خود ساخته است.

نشانه‌هایی در این غزل وجود دارد که مولانا بدون آنکه به *دیوان* متنبّی رجوع کند به سبب درون‌مایهٔ عشقیِ تغزّلِ این قصیده، این ابیات را در خاطر داشته و به استقبال آن رفته و این ملمّع را ساخته است؛ زیرا در چند جا به‌طور غیرعمد به دخل و تصرّف در آن پرداخته است. به‌طور مثال در بیت سوم در *دیوان* متنبّی «القلب» و در *کلیات شمس* «الطبع» آمده است. جالب این‌که در هیچ یک از نسخه‌هایی که در دست مصحّح *کلیات* یعنی فروزانفر بوده، روایتی جز «الطبع» نیامده بوده‌است.

از دیگر موارد علاقه‌مندی مولانا به ابیات غنایی متنبّی بیتی است که در *مکتوبات* به کار رفته است، آنجا که مولانا در توضیح این عبارت «معشوقِ هر که لطیف‌تر و ظریف‌تر و شریف‌ْجوهرتر، عاشقِ او عزیزتر» به این بیت متنبّی استشهاد می‌کند:

---

۵. این بیت در *دیوان* چنین آمده است:
یُرادُ مِنَ القَلبِ نسیانُکُم | وَ تَأْبَي الطِباعُ عَلَی الناقِلِ

ضُروبُ الناسِ عُشّاقٌ ضُروبا فَأعـــذَرُهُم أَشَفُّهُمُ حَبيبا
(ج ۱: ٢٦٤)

(انواع مردم به اشکال مختلف عاشق‌اند. پس گرامی‌ترین آنها کسی است که معشوقِ او برتر باشد) (*مکتوبات* ٦٠).

این بیت نزد مولانا رنگ و بوی عرفانی به‌خود می‌گیرد، در حالی که متنبّی این بیت را مطلع قصیده‌ای ساخته است که دربارهٔ شجاعت خود و ممدوحش در صحنهٔ کارزار و کشتار خونین سخن می‌گوید، به‌طوری‌که بیت دوم قصیده چنین است:

وَما سَكَني سِوى قَتلِ الأَعادي فَهَل مِن زَوْرَةٍ تَشفي القُلُوبا
(ج ۱: ٢٦٤)

(آرامش من تنها با کشتن دشمنان حاصل می‌شود، پس آیا نبردی درخواهد گرفت که قلب‌ها را آرامش بخشد؟)

به‌طور قطع مولانا به حال و هوای این قصیده آگاه بوده است، اما فقط بیتی را که متناسب با روحیات خود اوست برگزیده و از آن مفهوم ارزشمند و والای عرفانی ساخته است.

۲ـ تأثیرپذیری به‌صورت تضمین یا ترجمه

پس از ذکر شواهدی که مولانا به تأویل آنها پرداخته است اکنون می‌خواهیم شواهدی را ذکر کنیم که مولانا از متنبّی برگرفته و آنها را به‌صورت تضمین یا ترجمه به‌کار برده ولی چندان به تأویل نپرداخته است، اگرچه اندیشه و افکار و حالات این دو شخصیت متفاوت با یکدیگر است باز هم تأویل ضمنی در آنها دیده می‌شود. شاید بارزترین شاهد برای این نوع تأثیرپذیری‌ها بیت زیر باشد:

فَإن يَكُ سَيّارُ بنُ مُكْرَمٍ انْقَضي فَإِنَّكَ ماءُ الوَردِ إنْ ذَهَبَ الوَردُ
(ج ۲: ۹۹)

(اگر سیار بن مکرم [جدّ ممدوح] درگذشت، پس تو گلاب هستی، اگر چه دورِ گل سپری شده باشد.)

شاعر ممدوح خود علی بن محمد بن سیار بن مکرم تمیمی را به گلابی تشبیه می‌کند که ثمره و چکیدهٔ ویژگی‌های جدّ بزرگوارش را با خود دارد. مولانا نیز همین تمثیل را چنین آورده است:

چون که گل بگذشت و گلشن شد خراب   بوی گل را از که یابیم از گلاب
(مثنوی، دفتر اول، ب ۶۷۳) [۶]

اگر چه مولانا این مفهوم را نیز به‌طور ضمنی از حالت مدحی به حال‌وهوای عرفانی تبدیل کرده است.

مورد دیگر این مصراع از متنبّی است که مولانا یک بار در *فیه مافیه* و یک‌بار در *مجالس سبعه* آن را تضمین کرده است: «کثیر إذا شدّوا قلیل إذا عدّوا»[۷]. (آن زمان که هنگام سختی باشد بسیارند، اگرچه در شمارش اندک‌اند.) اما مولانا در هر دو مورد، دو عبارت را با یکدیگر جابه‌جا کرده است.[۸]

مورد دیگری که مولانا چندین بار در *فیه ما فیه* آن را تضمین کرده عبارت زیر است: «وَ بضدِّها تتبیّنُ الأشیاءُ»[۹] (۷۷ و ۸۰ و ۱۲۹). البته این عبارت یک مفهوم مشهور در نزد فلاسفه است، و بی‌تردید مولانا این مفهوم را از متنبّی نیاموخته بلکه ترجیح داده است که به مصراع متنبّی استشهاد کند و حتی حرف «واو» را از ابتدای آن نینداخته است[۱۰].

تشابهات

مفاهیم یا افکار متشابهی در آثار هر دو شخصیت دیده می‌شود که نمی‌توان به‌طور قطع یقین کرد که مولانا آنها را از متنبّی گرفته یا اینکه صرف تشابه و توارد خاطر باشد. به ذکر یک نمونه اکتفا می‌کنیم که در *مثنوی* آمده است:

---

۶. این تشابه را فروزانفر یافته است: فروزانفر، *شرح مثنوی شریف*، ج ۱: ۲۷۶.

۷. بیت کامل در *دیوان* چنین آمده است:

ثِقالٍ إذا لاقَوا خِفافٍ إذا دُعوا   کَثیرٍ إذا شَدّوا قَلیلٍ إذا عُدّوا
(ج ۲: ۹۹)

۸. ر.ک. *فیه ما فیه* ۸؛ *مجالس سبعه* ۲۹

۹. بیت کامل در *دیوان* متنبّی چنین آمده است:

وَنَذیمُهُم وَبِهِم عَرَفنا فَضلَهُ   وَبِضِدِّها تَتَبَیَّنُ الأَشیاءُ
(ج ۱: ۱۴۹)

۱۰. البته پدرِ مولانا این عبارت را یک‌بار بدون «واو» آغازینِ آن به‌کار برده است. (ر.ک. بهاء ولد، *معارف*، ج ۲: ۶۸)

چون به قول او [ترسا] ست مصلوب جهود   پس مرو را امن کی تاند نمود
جهل ترسا بین امان انگیخته   زان خداوندی که گشت آویخته

شهیدی در این باره می‌گوید: ظاهراً این فقره متأثر از شعر متنبّی است:

وَيَستَنصِرانِ الَّذي يَعبُدان   وَعِندَهُمـــا أَنَّهُ قَد صُلِبْ
لِيَدفَعَ مَـــا نـــالَهُ عَنهُماَ   فَيَاَ لَلرِّجالِ لِهَذا العَجَبْ

(متنبّی، ج ۱: ۲۳۲؛ شهیدی، ج ۵: ۲۷۹)

(آن دو ــ پادشاه روم و فرماندهِ سپاهش ــ از کسی یاری می‌طلبند که او را می‌پرستند، در عین حال عقیده دارند که او مصلوب شده است.
شگفت این که این افراد از او ــ مسیح ــ می‌خواهند تا ضرر را از ایشان دفع کند، در حالی که نتوانست مرگ را از خود دور کند.)

ولی واقعیت این است که این یک مفهوم کلامی است که قبل از متنبّی نیز نزد مسلمانان با عبارات مختلف رایج بوده است. پس به‌نظر می‌رسد که تنها یک تشابه بین دو شاعر است، بی‌آنکه مسئلهٔ تأثیرپذیری درکار باشد.

ب ـ تأثیرپذیری صوری مولانا از *دیوان* متنبّی

در کنار بحث‌های محتوایی، یکی از مباحث مهم در مطالعات تطبیقی در ادبیات بررسی تأثیرپذیری‌های صوری است. ما در اینجا می‌خواهیم به این امر بپردازیم که مولانا هنگام گرفتن عبارتی از اشعار متنبّی، از لحاظ صوری چگونه دست به گزینش آنها زده است. ولی پیش از آنکه به این مورد توجه کنیم، می‌توانیم برگرفته‌های مولانا از متنبّی را به سه بخش تقسیم کنیم:

در بخش نخست این مقاله، مواردی را که مولانا یک عبارت یا مفهوم را از *دیوان* متنبّی گرفته و آن را در آثار منظوم خود به‌صورت «ترجمه» انتقال داده و به تأویل آن پرداخته است بیان کردیم و نمونه‌هایی از این دست را همچون «دندان نمودن شیر» آوردیم. در این موارد تنها از مفاهیم تأثیرپذیرفته است و مجال چندانی برای بحث تأثیرپذیریِ صوری مطرح نمی‌شود.

بخشِ دیگر مواردی است که مولانا در آثار منثور خود به ابیات یا مصراع‌هایی از متنبّی استشهاد کرده است و از آنجایی که مولانا در مجال نثر قرار دارد از لحاظ صوری هیچ محدودیتی در انتخاب شواهد ندارد، که شاهد بر چه وزن یا دارای چه قافیه‌ای

باشد یا شاهد، یک مصراع یا یک بیت یا حتی چندین بیت باشد. چنان که مولانا یکی از نامه‌های خود را با تضمین چهار بیت از ابیات متنبّی آغاز می‌کند، گویی او *دیوان* متنبّی را باز کرده و از آن، این ابیات را نقل می‌کند. ما به ذکر بیت نخست بسنده می‌کنیم:

أَلَم یَحذَروا مَسخَ الَّذي یَمسَخُ العِدا   وَیَجعَلُ أَیدي الأُسْدِ أَیدي الخَرانِقِ

(*دیوان*، ج ۳: ۷۱؛ *مکتوبات* ٦٨)

(آیا آنان نمی‌هراسند از کسی که دشمنان را مسخ می‌کند و پنجهٔ شیران را به پنجهٔ خرگوش‌ها مبدّل می‌سازد؟)

از سوی دیگر، در قرن هفتم هجری و پیش از آن، آوردن ابیات و عبارات عربی در خلال کلام فارسی بدون پرداختن به ترجمهٔ آن امری کاملاً عادی محسوب می‌شده، و از این نظر نیز مولانا همانند دیگر پارسی‌گویان هیچ منع و محدودیتی در آوردن ابیات عربی در مطاوی سخن خود نداشته است.

چنین به نظر می‌رسد که مولانا در مجال نوشتن (*مکتوبات*) پیش از مجال گفتن (*فیه ما فیه و مجالس سبعه*) از متنبّی نقل کرده است. به‌طوری‌که در *مجالس سبعه* تنها یک مورد، و در *فیه‌مافیه* نُه بار، چهار مورد تک بیت و پنج مورد تک مصراع، نقل شده است، درحالی‌که در *مکتوبات* که از لحاظ حجم تقریباً نصف *فیه ما فیه* است، هفت مرتبه (مجموعاً پنج بیت و پنج مصراع) از *دیوان* متنبّی اقتباس شده است.

بخش سوم مواردی است که مولانا در آثار منظوم خود به آنها استشهاد کرده است. نکتهٔ قابل توجه در این بخش آن است که مولانا باید از میان آثار متنبّی بیت‌ها یا مصراع‌هایی را انتخاب کند که از لحاظ وزن و در صورت نیاز از لحاظ قافیه، در ضمن اشعار فارسی قابل گنجاندن و قابل پذیرفتن باشد، یا شاعر با دخل و تصرف در برخی الفاظ آنها را هماهنگ با اوزان فارسی کند. البته باید یادآور شویم که مولانا از لحاظ وزن یا قافیه، هیچ دخل و تصرفی در اشعار متنبّی نکرده و اگر از *دیوان* متنبّی شاهدی آورده، آن را به‌صورت یک مصراع یا بیت یا بیشتر تضمین کرده است و در چند مورد هم که مولانا واژه‌ای را جابه‌جا کرده، مسئلهٔ تصرف وزنی در آنها مطرح نمی‌شود.

در این میان *مثنوی معنوی* در تمامی شش دفتر، هیچ سهمی از تضمین اشعار متنبّی ندارد و مهم‌ترین دلیل آن از نظر صوری این است که *مثنوی معنوی* بر وزن رمل

مسدس (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) است، در حالی که بحر رمل مورد علاقهٔ متنبّی نبوده و از *دیوان* تقریباً ۵۵۰۰ بیتی متنبّی تنها ۱٤ بیت بر بحر رمل سروده شده است.

بنابراین *کلیات‌شمس* است که حاوی تضمین‌هایی از اشعار متنبّی است، ولی باز باید به این نکته توجه کرد که بسیاری از اوزان عربی مانند اوزان بحر طویل و مدید و کامل و وافر و... متفاوت با اوزان فارسی است. در این میان تنها چند وزن محدود عربی است که ویژگی‌های وزنی آنها به شاعر فارسی‌گو اجازه می‌دهد تا آنها را در خلال اشعار فارسی خود بگنجاند. یک مورد از این اوزان بحر متقارب (یعنی «فعولن فعولن فعولن فعولن») به‌صورت سالم یا محذوف است. ولی متقارب از وزن‌های پرکاربرد در قالب غزل نیست. از سوی دیگر فراوانی آن در مقایسه با اوزان دیگر عربی، همچون طویل و وافر و کامل، اندک است. با این حال مولانا غزل ملمّعی بر متقارب مثمن محذوف در بیست بیت سروده که تمام ابیات عربی آن از متنبّی است. (در سطور پیشین چند بیتی از آن نقل کردیم). نکتهٔ قابل توجه این است که در ابیات عربی زحاف قبض، یعنی تبدیل «فعولن» به «فعولُ» به‌کار رفته است، ولی چون وزن شعر فارسی این جواز را نمی‌پذیرد، در ابیات فارسیِ غزل نیز به‌کار نرفته است. اگر از لحاظ قافیه به غزل توجه کنیم (لی) در می‌یابیم که ابیات عربی این غزل از نظر قافیه کاملاً متناسب با ابیات فارسی آن است.

از بحر متقارب که بگذریم مهم‌ترین تشابهی که می‌توان در میان اوزان فارسی و عربی یافت هماهنگی وزن هزج مسدس محذوف فارسی (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) با بحر وافر عربی (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) است. اگر چه چنین به نظر می‌رسد که این دو وزن از یکدیگر دورند ولی به سبب جواز بسیار رایج «عصب» که «مفاعلتن» (–∪∪–∪) را به «مفاعیلن» (∪–––) تبدیل می‌کند، این دو وزن شبیه به هم می‌شوند. خواجه نصیر طوسی به این امر پی برده و دربارهٔ آن چنین آورده است:

و اگر به طریق زحاف، همه معصوب کنند، فرقی نباشد میان هزج و این بحر [وافر]. و از این جهت باشد که اگر کسی ملمّعی گوید بیت‌های پارسی او از هزج باشد و بیت‌های تازی او از وافر، چه به تازی هزجْ مسدس نیاید و به پارسی وافرْ مستعمل نیست و فرق میان هر دو وزن به تسکین و تحریک اواسط متحرکات بیش نیست.» (۳۱)

البته باید توجه داشت که هزج عربی همواره به‌صورت مجزوء یعنی مربع به‌کار می‌رود. از سوی دیگر جواز «کف» یعنی تبدیل «مفاعیلن» به «مفاعیلُ» در آن بسیار رایج

است اگر چه شاعر فارسی‌زبان می‌تواند ملمّعی بر هزج بسازد که ابیات عربی آن نیز سرودهٔ خودش باشد، ولی در مجال تضمین اشعار شاعری عرب‌زبان که هزج را فقط به‌صورت مربع می‌سراید دیگر هزج عربی متناسب با هزج فارسی نخواهد بود.

به هر روی مولانا دو بار در میان دو غزل خود که بر وزن هزج مثمّن محذوف است مصراعی از متنبّی بر وزن وافر را تضمین کرده است:

جواب آن غزل که گفت شاعر بقائي شـاءَ ليسَ هُـمُ ارْتحالا
مفاعیلن مفاعیلن فعولن مفاعیلن مفاعَلَتن فعولن

مثالی دیگر از همین نوع در *کلیات شمس* آمده است که ذکر آن خواهد آمد.

چنان‌که می‌بینیم در مصراع دوم تنها یک رکن بر وزن «مفاعلتن» آمده است که گوش مخاطب چندان آن را احساس نمی‌کند.

تا این جای بحث دربارهٔ مواردی است که مولانا شاهدی از متنبّی را هماهنگ با ویژگی‌های وزنی فارسی به‌کار برده است، و اگر بحث تأثیرپذیری مطرح باشد نه به شعر مولانا که به مرحلهٔ نخستین شعر فارسی دری باز می‌گردد. اما برای مواردی که مولانا از نظر صوری به‌طور مستقیم از متنبّی تأثیر پذیرفته است دو مورد کاملاً بارز یافته‌ایم. مورد نخست غزلی است از مولانا با مطلع زیر:

بگردان ساقی مهْ روی جامُ رهایی ده مرا از ننگ و نامُ

(*کلیات شمس*، ج ٥: غزل ٢٢٦٦)

نکتهٔ غیرمتعارف در این غزل شکل قافیهٔ آن است که به‌صورت مضموم (مُ) آمده است. این غزل دوازده بیت است که تمام واژگان قافیه چنین آورده شده است در حالی که این قافیه تنها متناسب با مصراع‌های دوم از ابیات دهم و یازدهم و دوازدهم به زبان عربی است. در این میان مصراع پایانی غزل جلب توجه می‌کند که در اصل به تصریح خود مولانا تضمینی است از اشعار متنبّی:

جواب گفتهٔ متنبّی است این فؤادٌ ما تُسلّیه المُدامُ[۱۱]
مفاعیلن مفاعیلن فعولن مفاعیلن مفاعیلَن فعولن

(قلبی که باده آن را تسکین نمی‌بخشد.)

---

۱۱. بیت کامل در *دیوان* چنین آمده است:

فُؤادٌ ما تُسَلّیهِ المُدامُ وَعُمرٌ مِثلُ ما تَهَبُ اللئامُ

(ج ٤: ١٩٠)

این مصراع متنبّی اگر چه جزو قصیده‌ای است بر وزن وافر، ولی تمامی ارکان آن همانند وزن هزج مسدس محذوف در فارسی است. نکتهٔ قابل توجه قافیهٔ این مصراع است که در آن «میم» «المدام» حرف رَوّی است و دارای اعراب رفع و حرکت ضمّه است که از اشباع آن حرف وصل به دست آید. از آنجایی‌که مولانا هنگام سرودن غزل خود به استقبال شعر متنبّی رفته، قافیه‌های فارسی را نیز به تأثیر از متنبّی به همان صورت آورده است و ما این مورد را تأثیرپذیری صوری شعر مولانا از شعر متنبّی به‌شمار می‌آوریم. البته نیم نگاهی به مفهوم بیت ما را از تأویل ضمنی مولانا از مصراع متنبّی آگاه می‌سازد به‌طوری‌که «قلب» (فؤاد) مورد نظر مولانا متفاوت با قلب مورد نظر متنبّی است و در نتیجه «شراب» (المُدام) مورد نظر مولانا نیز متفاوت با شراب مورد نظر متنبّی خواهد بود.

مورد دیگری از تأثیرپذیری صوری که نوشتهٔ خود را با ذکر آن پایان می‌دهیم غزلی است از مولانا با مطلع زیر:

در لطف اگر بروی شاه همه چمنی — در قهر اگر بروی کُهْ را ز بن بکنی

مصراع دوم از بیت دوم و نهم این غزل تضمین اشعار متنبّی است:

دانی که بر گلِ تو بلبل چه ناله کند — أبلی الهَوی أَسَفاً یَومَ النَوی بَدَنِي[۱۲]
آن دم که دم بزنم با تو ز خود بروم — لَولا مُخــاطَبَتِي إِیّاكَ لَم تــَرَنِي[۱۳]

(*کلیات شمس*، ج ۷: غزل ۳۱۱۵)

از نظر قافیه هماهنگی کاملی میان قافیه‌های فارسی و عربی وجود دارد به‌طوری‌که «ن» حروف رَوی و «ی» حروف وصل به شمار می‌آید. اما توجه به وزن شعر ما را متوجه این نکته می‌سازد که مولانا وزن این غزل را متناسب با وزن مصراع‌های متنبّی

---

۱۲. بیت کامل در *دیوان* چنین آمده است:

أَبلی الهَوی أَسَفاً یَومَ النَوی بَدَنِي — وَفَرَّقَ الهَجرُ بَینَ الجَفنِ وَالوَسَنِ
(ج ٤: ۳۱۷)

(عشق پیکر مرا از اندوه روز جدایی نزار کرد و فراق یار میان دیده و خواب جدایی افکند)

۱۳. بیت کامل در *دیوان* چنین آمده است:

کَفی بِجِسمي نُحولاً أَنَّني رَجُلٌ — لَولا مُخاطَبَتِي إِیّاكَ لَم تَرَنِي
(ج ٤: ۳۱۹)

(پیکر من آن چنان نحیف و لاغر شده است که من فردی شده‌ام که اگر با تو سخن نگویم متوجه من نخواهی شد.)

آورده است، زیرا این قطعهٔ متنبّی بر وزن «بسیط مخبون العروض و الضرب» یعنی «مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن» می‌باشد. از جوزات رایج این وزن جواز خبن در حشو وزن می‌باشد که می‌تواند «مستفعلن» را به «مفاعلن» و «فاعلن» را به «فعِلن» تبدیل کند. جالب این که مولانا تنها به دو مصراع از این قطعه اکتفا کرده است که علاوه بر هماهنگی آنها در قافیه دارای وزن «مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن» است. در حقیقت این وزن را مولانا از متنبّی گرفته و البته آن را متَناسب با ویژگی‌های وزن شعر فارسی ساخته و آن را به‌صورت وزن دوری درآورده است[١٤] در حالی که نزد متنبّی این وزن دوری نیست. از سوی دیگر التزامی به «مستفعلن» در رکن اول و سوم و «فعِلن» در رکن دوم وجود ندارد.

پس مولانا به تأثیر از شعر متنبّی که به‌دنبال تضمین شعر او بوده است غزل خود را بر بحر بسیط سروده است و بنا به‌نظر مسعود فرزاد مولانا تنها دو غزل بر این وزن سروده که یکی از آنها غزل مذکور است (١٧٦)، این تأثیر نیز می‌تواند در ضمن تأثیرپذیری صوری مولانا از اشعار متنبّی باشد.

نتیجه‌گیری

در پایان ضروری می‌نماید که پس از ذکر شواهدی بر تأثیرپذیری مولانا از اشعار متنبّی از نظر محتوایی و صوری یادآوری نماییم که مولانا در اغلب موارد به اخذ از متنبّی اکتفا نکرده بلکه در آن خلاقیتی به‌خرج داده و شواهد متنبّی را از حال‌وهوای مدحی به‌درآورده و به آنها رنگ و بوی عرفانی بخشیده است به‌طوری‌که این تأثیرپذیری نه‌تنها سبب ضعف ادبی مولانا و کاهش مقام ادبی او نمی‌شود بلکه به‌سبب خلاقیّتی که در جلوه‌های این تأثیرپذیری از خود نشان داده بی‌تردید به غنای ادبی خود افزوده است، از این رو باید مولانا را تأثیرپذیر و گیرنده‌ای مبدع و خلاّق (المُلَتقّی المبُدع) به شمار آوریم.

---

١٤. البته ناگفته نماند که پیش از مولانا امیر معزّی نیز به پیروی از همین قطعهٔ متنبّی، قصیده‌ای با همین وزن و قافیه سروده و در آن یک مصراع از متنبّی را تضمین کرده است. مطلع آن غزل چنین است:

ای زلف دلبر من پُرچین و پُرشکنی   گاهی چو وعدهٔ او گاهی چو پشت منی

(*دیوان* ٧٢٨)

منابع

الافلاکی‌العارفی، شمس‌الدین محمد. *مناقب‌العارفین*. با تصحیحات و حواشی و تعلیقات تحسین یازیجی. ۲ ج. چ۳. تهران: دنیای کتاب، ۱۳۷۵.

بهاء ولد، محمدبن حسین خطیبی. *معارف*. به اهتمام فروزانفر. ۲ ج. چ ۲. تهران: کتابخانه طهوری، ۱۳۵۲.

خواجه نصیرالدین طوسی. *معیارالاشعار*. به اهتمام محمد فشارکی و جمشید مظاهری. اصفهان: انتشارات سهرودی، ۱۳۶۳.

دهخدا، علی‌اکبر. *لغت‌نامه*. ج ۷. چ ۱ (از دورهٔ جدید). تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *سرّ نی*. ۲ ج. چ ۶. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۴.

شمس تبریزی، محمدبن علی. *مقالات*. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: انتشارات علمی دانشگاه صنعتی شریف، ۱۳۵۶.

شهیدی، جعفر. *شرح مثنوی*. ۸ ج. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

شیمل، آن ماری. *شکوه شمس*. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

فرزاد، مسعود. «عروض مولوی». *مجلهٔ خرد و کوشش دانشگاه پهلوی*، ۱/**۲** (اردیبهشت ۱۳۴۹): ۱۴۱ ـ ۲۳۵.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. *شرح مثنوی شریف*. ۳ ج. چ ۴. تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۶۷.

گلپینارلی، عبدالباقی. *مولانا جلال الدین*. ترجمه و توضیحات توفیق سبحانی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۳.

المتنبّی، أبوالطیّب أحمدبن حسین. *دیوان*. شرح عبدالرحمن البرقوقی. أربعة أجزاء. بیروت: دارالکتاب العربی، ۱۴۰۷/۱۹۸۶.

معزّی، ابوعبدالله محمّد. *دیوان*. به سعی و اهتمام عبّاس اقبال. تهران: کتابفروشی اسلامیه، ۱۳۱۸.

مولوی، جلال‌الدین محمّد. فیه *ما فیه*. تصحیح فروزانفر. چ ۵. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲.

ـــــ . *کلیّات شمس یا دیوان کبیر*. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. ۹ ج. چ ۲. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۳.

ـــــ . *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون و به اهتمام نصرالله پورجوادی، ٤ ج. چ ۲. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.

ـــــ . *مجالس سبعه*. با تصحیح و توضیحات توفیق سبحانی. تهران: انتشارات کیهان، ۱۳٦۵.

ـــــ . *مکتوبات*. تصحیح توفیق سبحانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱.

نظامی عروضی، احمدبن عمر. *چهار مقاله*. تصحیح محمّد قزوینی و تصحیح مجدّد محمّد معین. تهران: جامی، ۱۳۷۵.

هلال، محمّد غُنیمی. *ادبیّات تطبیقی*. ترجمه و تحشیه و تعلیق مرتضی آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.

از *بوستان* سعدی تا *باغی بر ساحل رود اورونت* موریس بارس

عادل خَنیاب نژاد*

چکیده

یکی از نویسندگان بزرگ فرانسوی نیمهٔ اول قرن بیستم که با ادبیات شرق، به‌ویژه با ادبیات فارسی، آشنا بوده و از آن تأثیر پذیرفته موریس بارس است. گرایش به این نوع هنر و ادبیات از دوران کودکی او و از همان زمانی که با صندوقچه‌های منقش به مینیاتورهای ایرانی، باغ و چمن، گل و بلبل، نرگس و سنبل،... بازی می‌کرد، در دل و جان او ریشه می‌دواند. در جوانی، این خواهش درونی در او بیدار می‌شود و او را به خواندن آثار بزرگان ادب فارسی تشویق می‌کند. سال‌های اول قرن بیستم دورهٔ توجه دوبارهٔ فرانسویان به هنر ایرانی و، هم‌زمان با آن، رویکرد آنها به ادبیات فارسی است؛ در نتیجه، شمار بسیار زیادی کتاب، از جمله ترجمه‌ها، جُنگ‌های ادبی، نقدها و مقاله‌های ادبی در این زمینه چاپ و در محافل ادبی و روشنفکری فرانسه منتشر می‌شود. از طرفی، دوستی بارس با نویسندگان و شاعرانی چون آنا دو نوآی، شاهزاده‌خانم بیبسکو، هانری دو رنیه، که با ادبیات فارسی آشنا بودند، و نیز رابطهٔ او با شرق‌شناسان مشهور آن زمان، به او این امکان را می‌دهد تا هر چه بیشتر و عمیق‌تر با آثار شاعران بزرگ فارسی‌زبان و از همه مهم‌تر، با سعدی آشنا شود. در سال‌های پس از جنگ جهانی اول که بارس کم‌کم از نوشته‌های سیاسی و میهن‌پرستانه فاصله می‌گیرد و مصمّم به نوشتن آثار ادبی محض می‌شود، اندوخته‌های ذهنی او از شیخ شیراز و از دیگر بزرگان ادب فارسی به کمک او می‌آید؛ او که بارها گل‌های *گلستان* سعدی را بوییده و موسیقی عرفانی *بوستان* را شنیده است به ندای درونی دیرین خود پاسخ می‌گوید: برای «فسحت»

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز

پیام نگار نویسنده: akhanyab@yahoo.fr

خاطر خود *باغی بر ساحل رود اورونت می*سازد و «کنسرتی وصف‌ناپذیر» از شعرهای ایرانی در آن بر پا می‌کند، کنسرتی که الهام‌بخش آهنگ پس‌زمینهٔ آن سروده‌های سعدی است. در این مقاله، سعی بر آن داریم تا ضمن بررسی چگونگی توجه بارس به ادبیات فارسی و به‌خصوص به آثار سعدی، تأثیر این شاعر ایرانی را بر نویسندهٔ فرانسوی نشان دهیم.

کلیدواژه‌ها: سعدی، موریس بارس، رابطهٔ ادبیات فارسی با ادبیات فرانسه، عرفان، بینامتنیّت، ادبیات تطبیقی.

مقدمه

در سال‌های اول قرن بیستم، موجی از توجه به ایران فرانسه را فرامی‌گیرد که از دید هنرمندان و ادبای وقت پنهان نمی‌ماند. یکی از دلایل این رویکرد برگزاری نمایشگاه‌های مختلف با موضوع ایران است. از جملهٔ این نمایشگاه‌ها، می‌توان نمایشگاه مینیاتورهای ایرانی را نام برد که در سال ۱۹۰۵ در پاریس برپا می‌شود. مثال دیگر، اقبال به لباس زنان ایرانی و تقلید از آن نزد بانوان پاریسی است.[۱] این رخدادها، و به‌دنبال آن، چاپ و انتشار کتاب‌ها و مقاله‌های فراوان در این زمینه، تصویر جدیدی از ایران ترسیم می‌کند که جامعهٔ هنری و ادبی پاریس را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نویسندگان و شاعران بسیاری شیفتهٔ نقش‌های زیبای مینیاتورهای ایرانی و فضای ترسیم‌شده در آنها می‌شوند: باغ و چمن؛ مردان و زنان جوانی که با چشم‌های کشیده و سیاه، سواره یا پیاده، در این باغ‌ها و در سایهٔ درختان سرو در گردش‌اند؛ بلبل عاشقی که با گل سرخ از عشق سخن می‌گوید؛ پروانه‌ای که به دور شمع می‌چرخد؛ گل‌های یاس و سنبل و نرگس؛ درویش‌های دوره‌گرد؛ .... آنچه در این نقاشی‌ها دیده می‌شد، به همراه آنچه در سفرنامه‌های دو قرن گذشته دربارهٔ زیبایی‌های ایران گفته شده بود، در نویسندگان فرانسوی شور و انگیزه برای دیدار از این سرزمین افسانه‌ای «گل و بلبل» پدید می‌آورد. پیر لوتی (۱۸۵۰–۱۹۲۳)، سیاح و نویسندهٔ معروف که به ایران سفر کرده است، سفرنامهٔ *به‌سوی اصفهان*[۲] را می‌نویسد. شاهزاده خانم بیبسکو (۱۸۸۸–۱۹۷۳) به دیدن باغ‌های

---

۱. برای مثال می‌توان از نمایشگاه لباس زنانهٔ ایرانی پواره (Poiret) خیاط معروف فرانسوی آن دوره نام برد.
2. Pierre Loti, *Vers Ispahan* (1904)

بهشتی ایران می‌رود و سفرنامه‌ای می‌نویسد که به تقلید از *گلستان* سعدی («چون بهشت هشت باب اتفاق افتاد») آن را هشت *بهشت*[۳] می‌نامد. آنهایی هم که نمی‌توانند جسم خود را به این سفر دل‌انگیز ببَرند سوار بر بال رؤیاهای خود به دیار سعدی و باغ دلگشای آن می‌شتابند: آنا دو نوآی (۱۸۷۶–۱۹۳۳) *شیفتگی‌ها*یش[٤] از این سفر خیالی را وصف می‌کند؛ هانری دو رنیه (۱۸٦٤–۱۹۳٦) هم یک تابلوی نقاشی ایرانی در اتاقش دارد که هر وقت به آن نگاه می‌کند، در رؤیاهای خود به‌سوی باغ‌های اصفهان پر می‌کشد و خاطرات این سفرهای خیال‌انگیز را در *آیینهٔ ساعت‌ها*[۵] ثبت می‌کند.

در چنین شرایطی، موریس بارس[٦] (۱۸٦۲–۱۹۲۳)، نویسنده و سیاست‌مدار نامی نیمهٔ اول قرن بیستم، نمی‌توانسته نسبت به رواج الگوهای شرقی‌ـ‌ایرانی بی‌تفاوت بماند؛ چراکه، از طرفی، از دیرباز به هنر و ادبیات شرق گرایش داشت، و از طرف دیگر، با همهٔ نویسندگانی که ذکرشان رفت دوستی و مراوده داشت. در ضمن، به دلیل مأموریت‌های سیاسی، به بسیاری از کشورهای شرقی سفر کرده بود. اما او هم مانند آنا دو نوآی و هانری دو رنیه هرگز ایران را ندید. همان‌طور که هانری دو رنیه با نگاه‌کردن به تابلوی نقاشی ایرانی روی دیوار اتاقش به رؤیای گردش در اصفهان فرومی‌رفت، موریس بارس هم، با خیره‌شدن به شکل‌های نقاشی‌شده روی صندوقچه‌های تزیینی، غرق در رؤیای دیدار آرامگاه سعدی در شیراز می‌شد. خود او در این‌باره در *سفر اسپارت*[۷] گفته است: «تیگران، شما را آدمک‌های ایرانی، که نقاشی آنها را روی صندوقچه‌ها یا جلد کتاب‌ها دیده‌ام، به من مژده داده بودند... من چندین بار در رؤیا دیده‌ام که، در شیراز، از آرامگاه سعدی دیدن می‌کنم» و در مقدمهٔ *کندوکاو در مشرق‌زمین*[۸] می‌نویسد:

---

3. Princesse Bibesco, *Huit Paradis* (1908)
4. Anna de Noailles, *Les Éblouissements* (1907)

در این مجموعهٔ شعر، درعنوان ۱۳ قطعه، واژهٔ باغ به‌کار رفته و در ۳ قطعه، از کلمات مشابه مثل باغچه یا پارک استفاده شده است؛ درعنوان بقیهٔ شعرها هم گرچه این واژه‌ها دیده نمی‌شود، موضوع بیشتر آنها به مفاهیمی چون باغ، گل سرخ، سرو، یاس، رقص زن ایرانی، مردان جوان اسب‌سوار و... که خاص بیشتر مینیاتورهای ایرانی است، برمی‌گردد.

5. Henri de Régnier, *Miroir des heures* (1910)

به استثنای چند قطعه، « گل سرخ » درطول تمام این مجموعهٔ شعر حضور دارد.

6 . Maurice Barrès
7. *Le Voyage de Sparte* (1906)
8. *Une enquête aux pays du Levant* (1923)

من به دنیا آمده‌ام تا آسیا را دوست بدارم، به‌حدّی که در کودکی آن را در گل‌های باغ‌های لورن[۹] می‌بوییدم، و هنوز هم گل‌های لاله، یاسمن، نرگس، یاس، سنبل و سرخ را دوست دارم، بیشتر به این دلیل که از شیراز می‌آید، از عربستان، از هند، .... (*آثار موریس بارس*،[۱۰] ج۱۱: ۱۰۲)

این باغ‌هایی که موریس بارس را شیفتهٔ خود می‌کردند، چه آنهایی که واقعاً می‌دید و چه آنهایی که در عالم رؤیا برای خود به تصویر می‌کشید، یا باغ‌های نقاشی‌شده در تابلوها، همواره به او آرامش خاطر می‌دادند. خود او در این باره نوشته است: «در این باغ‌هاست که روح من به این آرامش خوگرفت...» (ج۱۵: ۳۲۸). یکی از این باغها که بارس از آن نام می‌برد، باغ دلگشا[۱۱] در شیراز است، جایی که سعدی در آن به‌دنیا آمد. دستهٔ دیگری که اهمیتشان از بقیه کمتر نیست، باغ‌های ادبی‌اند که بارس دو نمونهٔ معروف از آنها را به نام *بوستان* و *گلستان* می‌شناخت و یکی را هم خودش در جوانی آفریده بود: *باغ برنیس*.[۱۲] اما برای خلق دومی، *باغی بر ساحل رود اورونت*،[۱۳] که آخرین رمان او بود، به زمان بیشتری نیاز داشت؛ زیرا قرار بود که این رمان، به گفتهٔ نویسنده، «داستان زندگی خود او، رؤیایی بیست‌ساله و آیینهٔ تمام‌نمای دل او» باشد. تحقق بخشیدن به این رؤیای بیست‌ساله، یعنی ساختن *باغی* که می‌توانست گردش‌گاهی دلپذیر برای آخرین فراغت ذهنی[۱۴] او باشد، نیاز به گردآوری عناصری داشت که بسیاری از آنها را نزد شاعران فارسی‌زبان، در طی سال‌ها مطالعه، یافته بود. بارس، یک سال پیش از مرگش، گل‌هایی را که از گلستان‌های ایرانی چیده بود در *باغی بر ساحل رود اورونت*[۱۵] می‌کارد و آوازی را در آن طنین‌انداز می‌کند که آهنگ عرفانی‌اش برگرفته از *بوستان* سعدی است.

در این مقاله، ابتدا نگاهی گذرا به چگونگی آشنایی بارس با ادبیات فارسی می‌کنیم و به‌دنبال آن، به توجه خاص او به سعدی خواهیم پرداخت. سپس، سعی خواهیم کرد

---

۹. Lorraine: نام استانی در شرق فرانسه و زادگاه موریس بارس
10. *L'Œuvre de Maurice Barrès*
11. "Jardin qui dilate le cœur"
12. *Le jardin de Bérénice* (1891)
13. *Un jardin sur l'Oronte* (1990)
14. "vacances spirituelles"
۱۵. اورونت (نهرالعاصی) نام رودی است که از نواحی مرکزی لبنان سرچشمه می‌گیرد، از سوریه می‌گذرد و در نزدیکی انتاکیه در ترکیه به دریای مدیترانه می‌ریزد.

که با پیدا کردن رابطه‌های بینامتنی، جلوه‌هایی از تأثیر انکارناپذیر شعر سعدی را در پیدایش و نگارش آخرین رمان موریس بارس، *باغی بر ساحل رود اورونت*، نوشته شده در سال ۱۹۲۲، نشان دهیم.

موریس بارس و ادبیات فارسی

برای پی بردن به چگونگی آشنایی موریس بارس با ادبیات فارسی، و به‌طور کلی با ادبیات مشرق‌زمین، باید به دوران کودکی او برگردیم، به زمانی که او با صندوقچه‌های منقوش به مینیاتورهای ایرانی بازی می‌کرده است. تصویر این نقش‌های آراسته به بلبل و گل سرخ و یاس از همان دوران کودکی برای همیشه در خاطر او نقش می‌بندد، به‌گونه‌ای که بعدها این نویسنده بارها و در جای‌جای آثارش از آنها یاد می‌کند؛ برای مثال، این تصویر سال‌ها قبل از آنکه در *سفر اسپارت* پدیدار شود در رمان *بی‌ریشه‌ها*[۱۶] (۱۸۹۷) آمده بوده است. در آنجا، آستینه[۱۷]، قهرمان زن داستان ــ همانند خالق اثر ــ صندوقچه‌های نقاشی‌شدۀ زیبایی را به‌خاطر می‌آورد که وقتی مادرش برای او *گلستان* می‌خوانده با آنها بازی می‌کرده است:

> و همچنین به یاد دارم که مادر عزیزم، که بسیار زیبا بود، *گلستان* می‌خواند، کتابی که در آن همیشه سخن از بلبلان، گل‌های سرخ و یاسمن‌هاست، و من در همان حال در پایین پای او با صندوقچه‌های زیبا بازی می‌کردم. این صندوقچه‌ها باریک و بلند بودند؛ روی آنها اسب‌سوارانی روی چمن‌های سبز دیده می‌شدند که دختران جوانی را با چشم‌های بادامی سیاه دنبال می‌کردند و این دختران در حال فرار سرشان را به عقب برگردانده بودند. این صندوقچه‌ها و این شعرها تمام چیزهایی هستند که از مادرم، زن ارمنی ایرانی، به یاد دارم. (۱۰۱ـ۱۰۲)

درست مانند قهرمان این داستان، بارس هم مادر جوانی داشته که برایش کتاب می‌خوانده، همان‌گونه که مادر آستینه برایش *گلستان* می‌خوانده است. مادر بارس به کتاب‌های اخلاقی و مذهبی علاقه‌مند بوده است. برای مثال، او *زندگی مسیح* اثر ارنست

---

16. *Les Déracinés*
17. Astiné

رنان[18]، *ریچارد در فلسطین* اثر والتر اسکات[19]، *انجیل و گلستان* را مطالعه می‌کرد. کتاب *یادداشت‌های من*[20] (۱۸۹۶ـ۱۹۲۳) از تأثیر این مطالعات سخن می‌گوید: «تخیل من مملو از چند چهرهٔ جذاب است که دیگر هرگز مرا ترک نخواهند کرد؛ زنان جوان فرشته‌رو، شرق، همهٔ اینها می‌رفتند تا با هم‌نوایی صدای مادر جوانم در اعماق روحم بیارامند و در وقت نوجوانی‌ام دوباره بیدار شوند» (*آثار*، ج ۱۳: ۸). (البته، علاقهٔ مادر بارس به *گلستان* منحصر به دورهٔ جوانی او نمی‌شود و لااقل تا سال ۱۹۰۶ همچنان به‌قوت خود باقی است، به‌طوری‌که در نامه‌ای از آنا دو نوآی به بارس،[21] به تاریخ ۱۲ ژانویهٔ همان سال، می‌خوانیم: «یکشنبه برای خواندن *گلستان* به دیدن خانم بارس خواهم رفت ...») (۴۳۷). موریس بارس در نوشته‌هایش بارها به کتابخانهٔ کوچک مادرش و اهمیتی که در آموزش او داشته اشاره می‌کند. در خاطراتش شرح می‌دهد که چگونه این آموزه‌های دوران کودکی مسیر زندگی او را از همان ابتدای شکل‌گیری شخصیتش ترسیم کرده و بعدها او را به سوی ادبیات و نویسندگی سوق داده است:

> سعدی – تنها نویسنده‌ای که هرچه سنم بالاتر می‌رود از خواندن آثارش لذت بیشتر می‌برم – حکایت می‌کند که این رودخانهٔ مهارناپذیر مقاومت را می‌توان، از همان ابتدا و از سرچشمه، با چند ضربهٔ کلنگ تغییر مسیر داد.[22] کدام‌اند آن ضربه‌هایی که مرا از جریان عادی زندگی و از سردفتر اسناد رسمی شدن، پزشک، مهندس یا کارمند شدن منحرف کردند؟ (*آثار*، ج ۱۳: ۲۰)

این‌چنین است که نوعی گرایش به ایران‌زمین، یک میل زودرس برای هر آنچه از آن دیار می‌آید، در شخصیت بارس شکل می‌گیرد، میلی که با مطالعات شخصی و با گذشت زمان بیش از پیش در وجودش پرورش می‌یابد.

با بررسی دقیق آثار این نویسندهٔ فرانسوی درمی‌یابیم که او متن‌های شرقی ترجمه‌شدهٔ بسیاری را می‌شناخته، آنها را می‌خوانده و حتی گهگاه در آنها عمیقاً تأمل

---

18. Ernest Renan, *La Vie de Jésus*.
19. Walter Scott, *Richard en Palestine*
20. *Mes cahiers*
21. Anna de Noailles, *Correspondance: 1901-1923: Anna de Noailles – Maurice Barrès*

۲۲. در اینجا، بارس به این بیت *گلستان* اشاره *می‌کند:*
سرِ چشمه شاید گرفتن به بیل   چو پر شد نشاید گذشتن به پیل (باب اول، حکایت چهارم)

می‌کرده است. رجوع به برخی از این آثار در راستای مطالعات تاریخی و عرفانی او بوده است. در مقابل، دستهٔ دیگر از این آثار شرقی پیش‌زمینهٔ نوشته‌های بیشتر شخصی و شاعرانهٔ او از جمله، و به‌ویژه، *باغی بر ساحل رود اورونت* را فراهم آورده است. در میان نوشته‌های دستهٔ دوم، سهم شاعران فارسی‌زبان بسیار بیشتر از دیگر نویسندگان مشرق‌زمین است. بارس آثار این شاعران را یا خود مستقیماً می‌شناخته یا به‌واسطهٔ شرق‌شناسان با آنها آشنا می‌شده است. به هر حال، این آثار برای او بسیار ارزشمند بوده است. از مهم‌ترین آنها می‌توان از *رباعیات* عمر خیام، *شاهنامهٔ* فردوسی، *سلامان‌وابسال* و *لیلی‌ومجنون* جامی، *منطق‌الطیر* عطار، *غزلیات* حافظ، *دیوان* منوچهری، *انیس‌العشاق* شرف‌الدین رامی تبریزی، *گلستان* و *بوستان* سعدی نام برد. بارس شعرهایی از مولوی هم خوانده و در *یادداشت‌های من* از او نام برده است.[۲۳] به این فهرست باید نام فغانی را هم افزود، چون بارس ترجمهٔ غزل‌های این شاعر را در کتاب *مرواریدهای تاج*[۲۴] اثر حسین آزاد خوانده است.[۲۵]

موریس بارس علاوه بر آثار یادشده، نقدها، گلچین‌های ادبی، سفرنامه‌ها، مقاله‌ها، یادداشت‌ها و مقدمه‌های مترجمان و هر نوع نوشتهٔ دیگری را که دربارهٔ ادبیات فارسی بود مطالعه می‌کرد: *شعر در ایران* اثر باربیه دومنار،[۲۶] *سرآغاز شعر فارسی* اثر جیمز دارمستتر،[۲۷] *نقش گل سرخ در شعر فارسی* اثر لویی‌ـ‌شارل واتلن،[۲۸] *تحقیق دربارهٔ سعدی* اثر هانری ماسه.[۲۹] به گفتهٔ آیداـ‌ماری فراندون،[۳۰] به‌محض انتشار کتاب اخیر، بارس «آن را با دقت می‌خواند، تمام صفحه‌های آن را با پاره کاغذها نشانه‌گذاری می‌کند، به کمک آن با احوال و آثار شاعر فارسی‌زبان کاملاً آشنا می‌شود و به وسیلهٔ آن با پی‌گیری و راحتی بیشتری مطالعهٔ شیوه‌های بیانی ارزشمند شرقی‌ها را از سر می‌گیرد» (۳۱۹ـ۳۲۰).

---

۲۳. در بخشی از این کتاب، که مجموعهٔ یادداشت‌ها و خاطرات اوست، نام جلال‌الدین رومی آمده است:
cf. L'Œuvre de Maurice Barrès, t. XIX,15

24. Hoceyne Azad, *Les Perles de la couronne*

۲۵. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ فهرست کامل آثار شرقی که بارس با آنها آشنا بوده، به کتاب بسیار ارزشمند فراندون مراجعه کنید.

26. Barbier de Meynard, *La Poésie en Perse*, 1877
27. James Darmesteter, *Les Origines de la poésie persane*, 1877
28. Louis-Charles Watelin, *Le Rôle de la rose dans la poésie persane*, 1912
29. Henri Massé, *Essai sur le poète Saadi*, 1919
30. Ida-Marie Frandon

در باب جُنگ‌های ادبی مورد علاقهٔ بارس، بهترین مثال همان کتاب‌هایی است که حسین آزاد گردآوری و ترجمه کرده است: *گلزار معرفت*[31] (۱۹۰٦)، *صبح امید*[32] (۱۹۰۹)، *زنبورها و پروانه‌ها*[33] (۱۹۱٦). او با این کتاب‌ها آشنا بوده و به‌ویژه *گلزار معرفت* را که ترجمهٔ گلچینی از رباعیات عرفانی بهترین شاعران ایرانی است، از همان زمان انتشار تقریباً هر شب مطالعه می‌کرده و به قولی، «انیس شب‌های او»[34] بوده است. بدون شک بارس به‌شدت تحت تأثیر کتاب‌های پرمحتوا و ارزشمند حسین آزاد قرار گرفته، زیرا این مترجم در گردآوری گزیده‌های شعر فارسی و ترجمهٔ آنها نهایت دقت و سلیقه را به‌خرج داده و در مقدمه‌های خود، اطلاعات بسیار سودمندی دربارهٔ شاعران ایرانی و شعر آنها در اختیار خواننده گذاشته است. در ضمن، این محقق در پانوشت‌های خود، نه‌تنها در جاهای لازم شباهت‌های میان شعرها و اندیشه‌های شاعران ایرانی را با ارائهٔ مثال‌های مناسب یادآور می‌شود، بلکه، در بسیاری موارد، به نزدیکی‌ها و شباهت‌های موجود میان متن‌های ترجمه‌شده و آثار غربی، به‌ویژه فرانسوی، نیز اشاره می‌کند. علاوه بر این مجموعه شعرها، آنا دو نوآی شرح می‌دهد که بارس به یک جُنگ شاعران فارسی‌زبان دلبسته بوده و نام سعدی و کتاب *گلستان* او را سرمست می‌کرده است (مکاتبات[35] ۳۸۳).

نام بردن از تمام آثار ایرانی یا شرقی که این نویسندهٔ فرانسوی آنها را خوانده از حوصلهٔ این مقاله خارج است، فقط این را بگوییم که او، بعدها، آگاهانه یا ناخودآگاه، از این مطالعات خود فراوان در نگارش آثارش استفاده می‌کند. نظر امیلین کراسوس[36] در این خصوص جالب توجه است: «تمام این خوانده‌ها ــ و رمان *تریستان و ایزوت*[37] را فراموش نکنیم ــ نوعی زیرساخت در حافظهٔ بارس به وجود می‌آورد: این خوانده‌ها در شکل دادن به ذوق و ذائقهٔ ادبی او نقش دارد و می‌تواند، در فرصت مناسب، هنگام نگارش دوباره فعال شود» (۱۵). به‌ویژه در *باغی بر ساحل رود اورونت*، نقل‌قول‌های

---

31. Hoceyne Azad, *La Roseraie du savoir*, 1906
32. Hoceyne Azad, *L'Aube de l'espérance*, 1909
33. Hoceyne Azad, *Guêpes et papillons*, 1916
34. "un livre de chevet", *cf. L'Orient de Maurice Barrès*, 320
35. *Correspondance*
36. Emilien Carassus
۳۷. *Tristan et Yseut*: یکی از کهن‌ترین افسانه‌های قرون وسطایی اروپاست.

وام‌گرفته از شاعران فارسی‌زبان بسیار به‌چشم می‌خورد. تأثیر این اشعار حتی در سبک و ساختار جملات نویسنده نمایان است و هنگام خواندن رمان یادشده، با کمی دقت می‌توان تشخیص داد که نویسنده از شیوهٔ خاص این شاعران هم استفاده کرده است.

اما از شاعران پارسی که در بالا نام بردیم، ذکر سعدی و شعرهایش بیش از همه در *باغی بر ساحل رود اورونت* به‌چشم می‌خورد. گویی این رمان، که برای خالقش حکم نوعی آرامش روحی را داشته، پس ازمطالعهٔ شعر سعدی به نگارش در آمده است.[۳۸] بنابراین می‌توان گفت که شناخت بارس از سعدی شناختی سطحی و گذرا نبوده است. او *بوستان* را در ترجمهٔ باربیه دو منار[۳۹] و *گلستان* را در ترجمهٔ دفرمری[٤٠] خوانده و بی‌گمان از اقتباس *گلستان* توسط فرانتس توسن[٤١] و مقدمهٔ آن به قلم آنا دو نوآی غافل نشده است. ارجاعاتی که او برای نقل‌قول‌ها و اندیشه‌های برگرفته از دو کتاب سعدی می‌آورد اغلب دقیق‌اند؛ گاهی این توضیحات نزدیکی میان اندیشه‌های مشابه در این شعرها را بیان می‌کنند:

در صفحهٔ ۱۲۹ *گلستان*، ترجمهٔ دفرمری، بیت‌هایی وجود دارد دربارهٔ تأثیری که موسیقی بر شتر می‌گذارد.

در صفحه ١٦٦ *بوستان*، بیت‌های بسیار روشن سعدی که شیوهٔ عارفان را بیان می‌کند: «حقیقت را رهبر معنوی تو بر تو آشکار خواهد کرد.»

گاهی نیز از خلال یادداشت‌های وی دربارهٔ شعرهای سعدی، می‌توان حدس زد که او سعی داشته رابطه‌ای میان آنها و بعضی از آثار غربی پیدا کند؛ مثلاً در جایی، از «کامل کردن نمایشنامهٔ آنتیگون با آنچه سعدی دربارهٔ مزار پسرش نوشته (*گلستان* ۱۱)» سخن می‌گوید (*آثار*، ج ١٤: ١٥٦). منظور او در این یادداشت، بیت‌های پایانی حکایت آخر

38. Nayereh Samsami, *L'Iran dans la littérature française*
39. *Le Boustan ou Verger, poème persan de Saadi*, traduit par A. C. Barbier de Meynard, 1880
40. *Gulistan ou le Parterre de Roses*, traduit par Charles Defrémery, 1858
41. *Le Jardin des Roses*, traduit par Franz Toussaint, préface de la Comtesse de Noailles, 1913

باب نهم *بوستان*،[۴۲] «در توبه و راه صواب»، است:

ز سودا و آشفتگی بر قدش — برانداختم سنگی از مرقدش
ز هولم در آن جای تاریک تنگ — بشورید حال و بگردید رنگ
چو بازآمدم زان تغیّر به هوش — ز فرزند دلبندم آمد به گوش
شب گور خواهی منوّر چو روز — از این‌جا چراغ عمل برفروز
گرت وحشت آمد ز تاریک جای — بهش باش و با روشنایی در آی

موریس بارس و سعدی

در این قسمت اشاره‌ای می‌کنیم به کسانی که در گرایش و علاقهٔ بارس به مطالعهٔ شعر فارسی و به‌ویژه سعدی نقش مؤثر داشته و این ذوق را در او تقویت کرده‌اند. مهم‌ترین آنها مادام خوجکو[۴۳] نام دارد که به گواهی خود بارس، سعدی و فردوسی را به او شناسانده است. در کتاب *خاطرات یک روزنامه‌نگار*، لوسین کورپشو[۴۴] می‌گوید که چه چیز باعث خلق پانسیون کولونوو[۴۵] در رمان *بی‌ریشه‌ها* شده است:

> در آن زمان، خانمی از خویشان نزدیک من، از اول بهار تا آخر تابستان، در یک پانسیون خانوادگی واقع در خیابان نتردام دشان[۴۶] مستقر شد. در آنجا بود که من استورل را بین خانم‌ها آلیسون و آستینه آراویان[۴۷] قرار دادم. در حقیقت، این پانسیون را زن یک مدرس زبان عربی بسیار متشخص به شایستگی تمام اداره می‌کرد .... این خانم سعدی و فردوسی را به من شناساند و در من ذوق این مینیاتورها را ایجاد کرد که در آن زمان زیاد مورد توجه نبود، اما اکنون این‌قدر مد شده است. (۹)

خانم خوجکو که بارس اولین شناخت خود از سعدی را مدیون او می‌داند، همسر الکساندر خوجکو، شرق‌شناس معروف، استاد کولژ دو فرانس[۴۸] و کنسول سابق فرانسه

---

۴۲. دفرمری در مقدمهٔ طولانی (۴۷ صفحه‌ای) خود، شرح نسبتاً کاملی از زندگی‌نامهٔ سعدی نوشته و در آن به گفته‌های خود سعدی نیز استناد کرده است. از جمله، در صفحه‌های ۱۰ و ۱۱ این مقدمه، ضمن ترجمهٔ حکایت آخر باب نهم *بوستان* در مورد مرگ پسر سعدی، نتیجه می‌گیرد که شیخ شیراز احتمالاً دوبار ازدواج کرده است. بنابراین، عبارت (*گلستان* ۱۱) در پایان نقل قول بالا اشاره به مقدمهٔ *گلستان* دارد و نشان می‌دهد که بارس این بیت‌های *بوستان* را در آنجا خوانده است.

43. Madame Chodzko
44. Lucien Corpchot
45. La pension Coulonvaux
46. Notre-Dame-des-Champs
۴۷. Sturel, Alison, Astiné Aravian : شخصیت‌های رمان *بی‌ریشه‌ها*
48. Collège de France

در ایران بود. آقای خوجکو لهستانی‌تبار بود و از سال ۱۸۵۷ تا ۱۸۸۳ درکولژ دو فرانس زبان و ادبیات اسلاوی درس می‌داد. او علاوه بر ترجمهٔ آثار نویسندگان اسلاو یک دستور زبان فارسی، ترجمهٔ یک داستان فارسی، تحقیقاتی پراکنده درباره ایران و به‌ویژه مقاله‌هایی دربارهٔ تئاتر ایرانی، تعزیه، منتشر کرده است. به گفتهٔ فراندون، آقای خوجکو زیاد صحبت نمی‌کرد و خانم او بود که از دانسته‌های همسر دانشمندش سخن می‌گفت. گرچه خانم خوجکو دانش ادبی شوهرش را نداشت، اما در هر حال خاطرات و سلیقه‌هایی داشت که بی‌تأثیر بر بارس نبود (۲۵). در چنین شرایطی است که اولین تماس‌های بارس با شاعران فارسی‌زبان با واسطهٔ یک زن شکل می‌گیرد.

علاوه بر این شخص باید نام شخص دیگری را هم ذکر کرد که اتفاقاً او هم یک زن است، اما اهمیتی بسیار بیشتر در گرایش بارس به سعدی دارد. این شخص همان آنا دو نوآی است که بارس در *یادداشت‌های من* دربارهٔ او چنین می‌نویسد: «ما همچنان خواهیم نوشت که شما یک یونانی جوان هستید، اما من خوب می‌دانم که شما زنی هستید ایرانی ایستاده در باغش». (*آثار*، ج ۱۵: ۱٤۷). موریس بارس اولین برخوردش با آنا دو نوآی را این‌چنین تعریف می‌کند: «در یکی از میهمانی‌های شام بولوار مایو با کُنتس دو نوآی آشنا شدم. چه ستایش‌انگیز! او جوان و در اوج شادابی و سرشار از الهام بود. کسی که او را در این دوران هرگز ندیده نمی‌تواند به خود ببالد که او را شناخته است!» این جمله آخر ما را بی‌اختیار به‌یاد مصرعی از غزلیات سعدی می‌اندازد که می‌گوید: «افسوس بر آن دیده که روی تو ندیده‌ست»؛ و این تداعی بی‌دلیل نمی‌تواند باشد، چون نویسندهٔ فرانسوی در ادامهٔ شرح خاطره‌اش، از سعدی یاد می‌کند: «مانند سعدی، او شراب خیالی ته جام لاله را نوشیده و تمام افکارش از آن سرمست بود».[٤۹] (کورپشو ٤٤ـ٤۵).

رابطهٔ نزدیک میان موریس بارس و آنا دو نوآی موضوعی شناخته‌شده است و احتیاج به یادآوری و توضیح دوباره ندارد. آنچه در این گفتار برای ما مهم است علاقهٔ مشترک آنها به مشرق‌زمین، به‌ویژه به ایران، به مینیاتورهایش، به شاعرانش و تجلّیاتش است. این ذوق مشترک آن دو را به‌هم نزدیک کرده بود؛ این جملهٔ لویی پرش[۵۰] گواهی

٤۹. مقایسه کنید با این بیت *بوستان*: «می لاله‌گون از بط سرنگون / روان همچنان کز بط کشته خون»، باب چهارم، حکایت پنجم.

50. Louis Perche

بر این مدعاست: «هیچ شکی نیست که دوستی موریس بارس و آنا دو نوآی بارها در شیوه‌های تجسم شرق تلاقی داشته است» (۵۰). هر دوی آنها عشقی خاص به شاعران فارسی‌زبان داشتند و شعرهای آنها را به یکدیگر تقدیم می‌کردند: «بارس جُنگ کوچکی از شاعران فارسی‌زبان در سینهٔ خود داشت. نام سعدی و کتاب *گلستان* او را سرمست می‌کرد. او شعر کوتاهی از عمر خیام را نشانم داد که در ذهنش به من هدیه کرده بود» (نوآی ۳۸۳). آنها در آثار شاعران فارسی‌زبان به‌دنبال اصطلاحات و تصاویر و الهاماتی بودند تا به کمک آنها عشقشان را به یکدیگر آشکار سازند؛ از یک سو، بارس دوستش را «زن ایرانی در باغش»[۵۱] می‌نامید، همانی که «مانند سعدی، شراب خیالیِ ته جام لاله را می‌نوشید»؛ یا اینکه نوشته‌هایش را به «دامنی از گل‌های سرخ سعدی» تشبیه می‌کرد: «نامه‌های جان‌افزای شما یک چین از دامن عطرآگین به گل‌های سرخ سعدی است که خواهرتان والمور می‌پوشید»[۵۲] (نوآی ۵۱۷)، از سوی دیگر، شاعر، با یاد دوستش، مقدمه‌ای پراحساس بر ترجمهٔ *گلستان* می‌نویسد: «آنا دو نوآی در حالی مقدمهٔ باشکوهش را بر *گلستان* سعدی می‌نویسد که به او [بارس] می‌اندیشد، مقدمه‌ای که با دیگر نثرهای شرقی او در کتاب *از ساحل اروپایی تا ساحل آسیایی* (۱۹۱۳) و در *قطعیات*[۵۳] (۱۹۳۰) تکرار می‌شود» (نوآی XXXII).

به این ترتیب، این دو نویسنده با یکدیگر دیدار و نامه‌نگاری می‌کرده‌اند، آثار یکدیگر را می‌خوانده‌اند و در نتیجه، هر یک از دیگری تأثیر می‌پذیرفته است؛ تا آنجا که به‌سهولت می‌توان مشابهت بعضی از نوشته‌های آنها را پیدا کرد. فراندون با اشاره به چند نمونه از این رابطه‌های بینامتنی، نقش مهم آنا دو نوآی را در علاقه‌مند ساختن بارس به ایران این‌گونه بیان می‌کند:

---

۵۱. اشاره به مینیاتورهای ایرانی و تصاویر زنان موجود در آنها.

۵۲. این استعاره اشاره‌ای است به شعر بسیار معروف «گل‌های سرخ سعدی» *(Les Roses de Saadi)* که آن را شاعر فرانسوی قرن نوزدهم مارسلین دِبورد-والمور (Marceline Desbordes-Valmore) سروده و در آن، این بیت‌ها را می‌خوانیم:

امروز صبح خواستم از برای تو گل سرخ بیاورم،
اما دامن خود را چندان از گل انباشته بودم
که گره‌های بسیار استوار آن تاب نیاورد و از هم گسست.

53. *Les Certitudes*

از کتاب *یادداشت‌های من*، بیشتر از دیگر آثار منتشرشده قبل از ۱۹۰۷، می‌فهمیم که تا چه اندازه ذهن بارس مشغول ایران است، به‌ویژه شاید هنگامی که او با زنی برخورد می‌کند که به نظرش تجسمی از نبوغ ایرانی است. چگونه می‌توانیم این مشغولیت ذهنی را به شعرهای فارسی *شیفتگی‌ها*[٥٤] ارتباط ندهیم؟ چنین شباهتی در جزئیات ما را به این مطابقت فرامی‌خواند. وقتی خانم دونوآی از گل سرخ و بلبل، از «آه‌های گل سرخ و بلبل عاشق»، از فوّاره‌های آب سخن می‌گوید، چیزی طبیعی‌تر و معمولی‌تر از آن نیست که به ایران فکر کنیم. پس بیهوده است که بخواهیم این چند خط از *سفر اسپارت* را به یاد بیاوریم: من رؤیا در کنار فوارهٔ آب اندرونی‌های آسیایی را دوست دارم؛ من داستان‌های کمی یکنواخت، اما سرشار از منابع لفظی، دربارهٔ عشق‌های گل سرخ و بلبل را دوست دارم. (١١٦)

نشانه‌های این دوستی یا عشق میان بارس و کُنتس دو نوآی را در *باغی بر ساحل رود اورونت* به‌خوبی می‌توان تشخیص داد. مخصوصاً وقتی بدانیم که این رمان داستان یک عشق است؛ برای این کار، کافی است که بند اول رمان و این جملهٔ راوی را بخوانیم: «... جوان دانشمندی از روی یک نسخهٔ دست‌نوشتهٔ عربی داستانی عشقی و مذهبی را برایم می‌خواند» (٤٧). در ضمن، خود بارس در جای دیگری می‌نویسد که «عشق موضوع تمام رمان است»، یا اینکه: «این رمان من است، این زندگی خود من است، رؤیایی بیست‌ساله. این دل من است که آن را برهنه به نمایش گذاشته‌ام» (۱۲). بی‌دلیل نیست که برخی از منتقدان ادبی در قهرمان زن داستان خصوصیات دو نوآی را می‌بینند. در تأیید این موضوع، امیلین کراسوس عقیده دارد که در *یادداشت‌های من*، گاهی به‌سختی می‌توان شرح‌حال‌های مربوط به آنا دو نوآی را از جملات توصیف‌کنندهٔ قهرمان زن رمان تشخیص داد. گاه تصویرها آن‌قدر به هم شباهت دارند که هر یک از آن دو می‌تواند به‌جای دیگری بنشیند (*باغی بر ساحل*، ۲۵).

در مورد *باغی بر ساحل رود اورونت* هم ما عقیده داریم که فضای حاکم و توصیف‌های به‌کاررفته در این باغ شباهت زیادی به باغ‌های سعدی در *گلستان* و به‌ویژه

---

٥٤. *Les Éblouissements* مجموعه شعرهایی است از آنا دو نوآی که از معروف‌ترین آثار او به شمار می‌رود؛ در اینجا لفظ شعرهای ایرانی به شعرهایی از این کتاب اشاره می‌کند که موضوع آنها ایران است؛ در عنوان بسیاری از آنها نام ایران یا صفت ایرانی دیده می‌شود، مثل: منظرهٔ ایرانی، رقاصهٔ ایرانی، رؤیای ایرانی، باغ ایرانی.

در *بوستان* دارد؛ به‌بیان‌دیگر، نویسندهٔ فرانسوی از خاطرهٔ سیرهای خود در باغ‌های سعدی استفاده کرده است تا باغ خود را خلق کند.

از بوستان رکن‌آباد تا باغ اورونت

انگیزهٔ اصلی بارس از خلق *باغی بر ساحل رود اورونت* چه بوده است؟ در واقع، موریس بارس پس از سال‌ها حضور در صحنهٔ سیاست و نگارش آثار بسیار با مضامین سیاسی و میهن‌پرستانه – گاه جنجالی ــ تصمیم می‌گیرد که به ادبیات محض بپردازد. در سال ۱۹۱۹ می‌گوید: «دیرزمانی است که اثر ادبی محض منتشر نکرده‌ام» (۸). بنابراین، نیاز به آرامش فکری داشت، به اینکه از نقش سیاسی‌اش فاصله بگیرد و اندکی رفع خستگی کند: «می‌خواهم چند تا از اپراهایی را که در ذهن دارم برای خودم نقل کنم.» در آغاز سال ۱۹۲۰، بارس در این اندیشه بود که خودش را از قیدوبند برهاند و با چنین نوشته‌هایی روحش را نشاطی دوباره ببخشد. شعرهای تئوفیل گوتیه را در ابتدای «میناها و خاتم‌ها»[55] (*دربارهٔ دیوان شرقی ـ غربی گوته*) به یاد می‌آوَرْد و آنها را این‌گونه تفسیر می‌کرد: «گوته باغ‌های آسیایی را دوباره برپامی‌دارد، و هریک از ما، بر اساس توانایی‌اش، نوعی باغچهٔ بهشتی برای خودش می‌آفریند تا از اندوه نفرت‌آور دل و بی‌قراری روح بگریزد؛ ما از این رؤیاها، همان‌گونه که از خواب بیدار می‌شویم، سرشار از نیرو بیرون می‌آییم» (*آثار*، ج۱۹: ۱۵٦). بنابراین، بارس برای آرامش فکر خود، باغچهٔ بهشتی خویش را خلق می‌کند و آن را *باغی بر ساحل رود اورونت* می‌نامد. (سعدی یکی از دلایل نگارش *گلستان* را در مقدمهٔ آن چنین بیان کرده است: «گفتم برای نزهت ناظران و فسحت حاضران، کتاب *گلستان* توانم تصنیف کردن...»). باغ بارس پُر از شعر فارسی است و می‌توان در آن به تماشای کنسرت آسیا نشست (*باغی بر ساحل*، ۵۱). این سعدی است که به این کنسرت آهنگ می‌دهد و شعرهایش، به همراه شعرهای دیگر شاعران فارسی‌زبان، بازتاب‌هایی از این کنسرت است که در تمام طول رمان طنین‌انداز می‌شود: «صفحهٔ زیبای *بوستان* که در مقدمه نقل شده و نالهٔ شاعرانهٔ ایزابل، در آخر داستان، با یکدیگر مرتبط و متناسب‌اند. به‌عبارتی، سعدی به این اثر آهنگ

55. Théophile Gautier, *Émaux et camées*, 1852

می‌دهد و رباعیات ابوسعید و افضل پاسخ‌های این آهنگ‌اند» (فراندون ۳۲۳). در همان آغاز رمان، جوان دانشمند ایرلندی به مخاطبش می‌گوید:

... بیت‌های سعدی را به‌یاد بیاورید (شاید او آنها را در این ساحل رود اورونت می‌نوشته است): «نالهٔ چرخی که آب را بالا می‌کشد کافی است تا به آنهایی که راه چشیدن شراب عرفانی را می‌شناسند مستی ببخشد. با آواز پر مگسی که پرواز می‌کند، صوفی مدهوش سرش را میان دست‌هایش می‌گیرد. کنسرت وصف‌ناپذیر هرگز در جهان خاموش نمی‌شود؛ اما گوش همواره برای شنیدن آن آماده نیست» (*باغی بر ساحل*، ۵۰).

این جملات اقتباسی است از بیت‌های سعدی در *بوستان* (باب سوم، حکایت پانزدهم) که می‌گوید:

مگس پیش شوریده دل پر نزد — که او چون مگس دست بر سر نزد
نه بم داند آشفته سامان نه زیر — به آواز مرغی بنالد فقیر
سراینده خود می‌نگردد خموش — ولیکن نه هر وقت بازست گوش
چو شوریدگان می پرستی کنند — بر آواز دولاب مستی کنند
به چرخ‌اندر آیند دولاب‌وار — چو دولاب بر خود بگریند زار
به تسلیم سر در گریبان برند — چو طاقت نماند گریبان درند

اما، این‌بار، گوش و دل مخاطب (بارس) آماده است تا این «ترکیب موسیقایی شکوه‌ها، گریه‌ها و رفتارهای جنون‌آمیز .... این شعر اپرایی با پس‌زمینهٔ نالهٔ جاودانه» (۱۵٤) را که *باغی بر ساحل رود اورونت* حکایت می‌کند، بشنوند؛ چون راوی داستان در پاسخ به پرسش جوان همراه خود می‌گوید: «زود باشید، زود باشید، گوش‌ها و دل من آماده است. ... شما امشب هرگز شنونده‌ای آماده‌تر از من برای لذت بردن از این کنسرت آسیا پیدا نخواهید کرد» (۵۱). اکنون، ما هم به تماشای بخشی از این کنسرت می‌نشینیم.

ماجرا در زمان جنگ‌های صلیبی و در نزدیکی حماه[٥٦] در سوریه می‌گذرد. واقعهٔ دراماتیک اصلی محاصره و تسخیر صومعه‌ای مسلمان‌نشین به‌نام قلعةالعابدین[٥٧] توسط مسیحیان است. سر گیوم،[٥٨] شوالیهٔ جوانی که از فرانسه آمده، از طرف کُنت طرابلس

---

٥٦. شهری در سوریه، در کنارهٔ رود اورونت، بین دمشق و حلب

57. Qalaat-el-Abidin
58. Sire Guillaume

مأموریت دارد که برای برقراری صلح با امیر قلعةالعابدین گفتگو کند. او مذاکرات را به خوبی پیش می‌برد، آتش‌بس منعقد می‌شود و امیر، که با این جوان دوست شده است، از او می‌خواهد تا بیشتر در قلعةالعابدین بماند. سر گیوم دودل است. یک شب، در یکی از باغ‌ها، امیر از او دعوت می‌کند تا آواز سوگلی‌اش را بشنود. این آواز که سرشار از لطافت و روح زنانه است آشوبی در دل مرد جوان پدید می‌آورد. او دیگر فکر ترک قلعه را از سر بیرون می‌کند و به خواهش امیر برای ماندن با آنها پاسخ مثبت می‌دهد. امیر کنیز جوان زیبارویی به‌نام ایزابل[۵۹] را به گیوم هدیه می‌کند و این دو روزهای خوشی را در باغ‌های حرمسرای امیر می‌گذرانند. در این باغ‌ها، بانوان حرم در ساعاتی از روز دور هم جمع می‌شوند و به آواز خواندن می‌پردازند. بارها، هنگام گذر از نزدیکی محل گردآمدن این زنان، صدای آواز سوگلی امیر، اوریانت،[۶۰] به گوش گیوم می‌رسد. از همان روزهای اول، او شیفتهٔ این آواز و دلبستهٔ خوانندهٔ آن می‌شود (*بوستان*: شنیدم که بر لحن خنیاگری/ به رقص اندر آمد پری پیکری). این دو برای اولین بار یکدیگر را در باغ گل ملاقات می‌کنند؛ در این باغ، «زیر گل‌های سرخ چنگ می‌نوازند، زیر درختان سرو نی ناله سر می‌دهد، زیر یاسمن‌ها شعرهای جاودانه می‌سرایند و زیر گل‌های عنبر از عشق سخن می‌گویند» (۷۰). هنگام خداحافظی، یکی از زنان حرم به اوریانت می‌گوید (دربارهٔ گیوم): «بانو، ای کاش او مانند پرندهٔ همای باشد که سایه‌اش برسر هر کس افتد برایش خوشبختی می‌آورد» (۷۲).

در یکی از روزها، شاهزادهٔ انتاکیه[۶۱] قلعه را محاصره می‌کند. سر گیوم چه کار خواهد کرد؟ آیا او نباید به برادران هم‌کیش خود بپیوندد؟ او که شدیداً تحت تأثیر اوریانت است، قسم می‌خورد که هرگز او را ترک نکند. سپس گروه مقاومت را سامان می‌دهد. در جریان یکی از درگیری‌ها امیر کشته می‌شود. اوریانت با مهارت تمام انتقال قدرت را هدایت می‌کند: فرماندهی را به گیوم می‌سپارد و شایستگی و مقام خویش را همچنان حفظ می‌کند.

بدین ترتیب، دورهٔ جدیدی در زندگی گیوم و اوریانت آغاز می‌شود، روزهایی تکرار نشدنی. اکنون آنها می‌توانند خواسته‌های تن و جانشان را سیراب سازند. با این

59. Isabelle
60. Oriante
61. Antioche

حال، هر آن خطر شورش داخلی یا هجوم پیروزمندانهٔ مسیحیان وجود دارد. اما این خطرها برای این زوج جوان عاشق که تازه به‌هم رسیده‌اند چه اهمیتی دارد؟ هر چه خطر بیشتر می‌شود، هر چه دایرهٔ تهدیدها تنگ‌تر می‌شود، به علاقه‌مندی و مهرورزی اوریانت نوعی هیجان تازه می‌بخشد و در جوان مسیحی، خواهشی چیره‌نشدنی قدرت می‌گیرد؛ «در هر دوی آنها اشتیاق عجیبی به لحظه‌های شیرین زودگذر شکل می‌گیرد که می‌خواهد با شدت بخشیدن به علاقه، بر کوتاهی زمان غلبه کند». به‌همان شیوهٔ پروانهٔ سعدی که با «شعلهٔ شمع» خود را می‌سوزاند، اوریانت هم «شور بی‌پروای شب‌پره را دارد که به‌محض روشن شدن شمع، دیگر هیچ نمی‌داند» (۸۷). («چو پروانه آتش به خود درزنند»، *بوستان*، مطلع باب سوم)؛ و گیوم، به‌شیوهٔ عارفانی که سعدی توصیف کرده، «با اینکه اوریانت را در آغوش خود داشت، همچنان او را می‌جست، با چنان حدّتی که گویی هرگز به او نرسیده بود. با آنکه در کنار یکدیگر بودند، یکدیگر را فرا می‌خواندند، گویی رود اورونت آنها را از هم جدا کرده بود» (۸۹).

در اینجا لحظه‌ای جریان داستان را رها می‌کنیم تا کمی بیشتر به تأثیر سعدی در این قسمت، که بارس در آن عشق گیوم به اوریانت را شرح می‌دهد، بپردازیم. با خواندن این بخش از رمان و مقایسهٔ آن با شعرهایی از *بوستان*، آن‌قدر عناصر مشترک پیدا می‌کنیم که نمی‌توانیم به تأثیرپذیری مستقیم بارس از سعدی فکر نکنیم. غیر از دو تصویر «شب‌پرهٔ عاشق شعله» و «عارفی که محبوب را می‌جوید در حالی که او را در آغوش می‌فشرد»، تصویر دیگری که در هر دو متن جلب توجه می‌کند، تصویر رود است: نیل در متن سعدی و اورونت در متن بارس؛ دو بیت آخر شعر مطلع باب دوم *بوستان*، در قالب یک استعاره، از عارفان تشنه‌ای سخن می‌گوید که رود نیل هم نمی‌تواند آنها را سیراب سازد:

دلارام در بر دلارام جوی	لب از تشنگی خشک بر طرف جوی
نگویم که بر آب قادر نی‌اند	که بر شاطی نیل مستسقی‌اند

و در متن نویسندهٔ فرانسوی می‌خوانیم که گویی «رود اورونت آنها را از هم جدا کرده بود». از طرف دیگر، واژه «تشنگی» نیز در اینجا وجود دارد ــ این‌بار در معنای خاص کلمه و نه به مفهوم استعاری آن ــ و اهالی محاصره‌شده در قلعه را تهدید می‌کند.

مورد دیگر، ویژگی‌های «عشق عرفانی» یا معنوی است که سعدی توصیف کرده و بازتاب‌هایی از آنها را در توصیف‌های بارس بازمی‌یابیم: «... کشتن منش‌های انسانی برای رویش مجدّد به‌صورت مخلوقی آسمانی ... به لرزه افتادن جانشان که به بالاترین درجه صعود کرده...».

بدون هیچ شکی، بارس به‌ویژه به باب سوم *بوستان*، «در عشق و مستی و شور»، خیلی علاقه‌مند بوده که تا این حد از آن الهام گرفته است. چون علاوه بر مواردی که به آن اشاره کردیم («نالهٔ چرخ»، «شراب عرفانی»، ... در ابتدای رمان)، مضمون‌ها و تصویرهای دیگری هم هست که بارس آنها را از همین باب سوم *بوستان* اخذ کرده و سپس در جاهای مختلف آثارش از آنها الهام گرفته است. گویاترین مثال در این زمینه، تصویر «شتر متأثر از موسیقی» (رقص عرفانی) است که نویسنده چندین بار آن را در نوشته‌هایش به کار برده است («نبینی شتر بر نوای عرب / که چونش به رقص اندر آرد طرب؟»).

حال به ادامهٔ داستان بر می‌گردیم تا بگوییم که دوران خوش دو دلداده ــ مانند عشق پروانه به شمع ــ چندان دوامی نمی‌آورد. جریان آبی که اهل قلعه از آن استفاده می‌کردند قطع و فشار محاصره‌کنندگان بیشتر می‌شود. قلعه دیگر از دست رفته است و گیوم این را خوب می‌داند؛ تصمیم می‌گیرد که با اوریانت به دمشق فرار کند و او را به این کار راضی می‌کند. اما در نهایت، تنها گیوم به دمشق می‌رود. پس از این اتفاق، جوان مسیحی روزهای بسیار سخت و غمگینی در دمشق سپری می‌کند. برای او که از یار محبوبش جدا افتاده، زندگی به تبعیدی تبدیل می‌شود که روز به روز بر رنج او می‌افزاید. او تنها به یک چیز فکر می‌کند: به قلعه برگردد و اوریانت را دوباره ببیند؛ در چنین روزهای سختی، تنها رؤیای رسیدن به اورونت می‌تواند امید به زندگی را در او بیدار نگه دارد: «به او خواهد رسید؛ با بینی بیرون از آب، با سینه‌ای نیرومندتر از تمام اقیانوس، با بازوانی بی‌باک که موج‌ها را می‌شکافد، او به ساحل خواهد رسید و اوریانت را به‌دست خواهد آورد» (۱۰۵). در جایی دیگر می‌خوانیم: «در حالی که مرد عاقل در ساحل می‌ماند تا گداری بیابد، دیوانهٔ پابرهنه از آب گذشته است» (۱۳۵).

همان‌طور که در این قسمت از داستان می‌بینیم، نویسنده برای اینکه تصمیم و ارادهٔ راسخ گیوم را در رسیدن به دلدارش به بهترین نحو نشان دهد، استعاره‌هایی از «شنا

کردن» را از سعدی به امانت می‌گیرد. فراندون ضمن تأیید این گفته، یادآور می‌شود که «*بوستان*، لااقل دوبار، عارف را با شناگر مقایسه می‌کند» (۳۲۹). در اینجا، ما به سه نمونه از این استعاره‌ها که همگی از باب سوم *بوستان* است اشاره می‌کنیم:

گرفتم که مردانه‌ای در شنا / برهنه توانی زدن دست و پا
بکن خرقهٔ نام و ناموس و زرق / که عاجز بود مرد با جامه غرق

چو کودک به دست شناور برست / نترسد وگر دجله پهناور است
تو بر روی دریا قدم چون زنی / چو مردان که بر خشک تر دامنی

فدایی ندارد ز مقصود چنگ / وگر بر سرش تیر بارند و سنگ
به دریا مرو گفتمت زینهار / وگر می‌روی تن به طوفان سپار

سرانجام یک روز، جوان مسیحی به قلعه باز می‌گردد. شوالیه‌های فرانسوی زنان مسلمان حرم را به همسری گرفته‌اند و شاهزادهٔ انتاکیه هم با اوریانت ازدواج کرده است. فاتحان مسیحی در قلعةالعابدین شیوهٔ زندگی را به‌نحوی ترتیب داده‌اند که درست به شیوهٔ زندگی در یک صومعهٔ فرانسوی می‌ماند. گیوم از اینکه جایی در این دنیای مسیحی و در میان برادران هم‌رزم سابق خود ندارد، در رنج است؛ و بیشتر از همه چیز، از خیانت اوریانت رنج می‌برد. با وجود این، اوریانت گاهی، مخفیانه و با احتیاط فراوان، به دیدار او می‌آید؛ چند لحظهٔ خوش زودگذر بدین‌سان سپری می‌شود، اما گیوم نمی‌تواند این وضع را تحمل کند و با این واژه‌ها به شِکوه می‌پردازد: «همان‌گونه که افسار یک حیوان اهلی را می‌کشند، تو افسار عشق مرا می‌کشی و دوباره مرا به راهی می‌بری که می‌خواهم از آن بگریزم» (۱۳۰). (سعدی در باب هشتم *بوستان* از«مهار شتر در کف ساربان» سخن می‌گوید).

گیوم دیگر نمی‌خواهد پنهان بماند، می‌خواهد مقام و یار محبوبش را دوباره فتح کند. وقتی اوریانت می‌بیند که مقاومت در برابر این ارادهٔ گیوم بی‌فایده است، تسلیم می‌شود و زمینه را آماده می‌کند تا معشوق او به میان شوالیه‌ها بازگردد و بتواند افتخار خود را بازیابد، و نیز عشقشان را نجات دهد. به درخواست اوریانت، کشیش اعظم، به‌عنوان میانجی، نزد شاهزادهٔ انتاکیه پادرمیانی می‌کند و او گیوم را به‌عنوان یکی از شوالیه‌های خود می‌پذیرد.

با تمام این احوال، گیوم همچنان در رنج است. در همان اولین میهمانی شام که او و هم‌کیشانش دور هم جمع شده‌اند، لحظه‌به‌لحظه رنج او بیشتر می‌شود. در مراسم رقص و سرور پس از شام، اوریانت هم به آواز خواندن می‌پردازد و تمام شعرهایی را که گیوم دوست می‌داشت، با صدای زیبایش می‌خواند. گیوم هم با او همراه و در همان حال آواز، یک رشته شماتت و برائت میان عاشق و معشوق رد و بدل می‌شود. شاهزادهٔ انتاکیه به تحسین صدای اوریانت و شرح خوبی‌های او می‌پردازد. در ضمن، شرح می‌دهد که پس از قطع جریان آب قلعه، چگونه اوریانت به او کمک کرده است تا او وارد قلعه و موفق به پیدا کردن جواهرات پنهان در حرم شود. با شنیدن این خبر، گیوم در اوج ناامیدی خود را به مرگ می‌سپارد. در آخرین لحظه‌های زندگی، آخرین حرف‌ها و شِکوه‌ها میان او و اوریانت، که خود را سپر ضربات شوالیه‌ها به گیوم کرده است، رد و بَدل می‌شود.

بدین ترتیب، داستان که با «نالهٔ چرخ»، وام گرفته از *بوستان*، آغاز شده است با «این نالهٔ شاعرانهٔ» ایزابل (که شاهد تمام این صحنه‌هاست) در آخرین صفحه پایان می‌پذیرد:

> اگر تمام عمر افتخارات دنیا را کسب کرده باشی، یا اینکه تمام عمرت را در کنار یار آرمیده باشی، وقتی که ناقوس رفتن تو نواخته شد، باید رخت بربندی و بروی، و تمام این زندگی رؤیایی بیش نخواهد بود. تو چه یک عاشق راستین بوده باشی یا یک سمیرامیس دیگر، دو سه روزی که سپری شد، از تو قصه‌ای بیش باقی نخواهد ماند. خوب بکوش تا این قصه قصه‌ای زیبا باشد برای حکایت کردن در باغ‌های اورونت (۱۵۳). (باری چو فسانه می‌شوی ای بخرد/ افسانهٔ نیک شو نه افسانهٔ بد)

بنابراین، وقتی که نویسنده داستانِ خود را با این «شِکوهٔ جاودانه» آغاز می‌کند و با همان نیز به‌پایان می‌برد، بدون شک می‌خواهد پیام خاصی به خواننده برساند. این پیام چیست؟ همان‌گونه که پیش از این هم اشاره شد، *باغی بر ساحل رود اورونت* نوعی اُپرا ست که این نالهٔ جاودانه آهنگ پس‌زمینهٔ آن را تشکیل می‌دهد و به‌نحوی تنگاتنگ به آن آمیخته است؛ حالت موسیقایی این اپرا از تجسم‌ها، تصویرها، ظرافت گفت‌وگوها و صدای واژه‌ها پدید می‌آید. در صفحهٔ آخر رمان می‌خوانیم که این «یک موسیقی است که از قرن‌ها پیش بی‌وقفه در فضای حماه جریان دارد»؛ نه تنها در حماه، بلکه در تمام

آسیا، چون در شروع رمان نویسنده از کنسرت آسیا سخن می‌گوید. به همان شیوهٔ شاعران این سرزمین که در آن نوای شِکوه‌آمیز نی به‌گوش می‌رسد، کنسرت *اورونت* «ترکیبی از شِکوه‌ها و گریه‌ها»ست که «تصویرهایی از عشق و رنج» (۱٥٤) را به نمایش می‌گذارد. چون به‌هرحال، *باغی بر ساحل رود اورونت* داستان عشق و درد است: عشق پروانه که با نزدیکی به شعله خودسوزی می‌کند، عشق بلبل زخم خورده از خارهای گل سرخ[٦٢]، عشق گیوم مسیحی به اوریانت مسلمان و چه بسا – به عقیدهٔ برخی از منتقدان – عشق پررنج بارس به آنا دو نوآی؛ بی‌دلیل نیست که بارس این جمله را خطاب به آنا دو نوآی می‌گوید: «آواز تو شمشیری است با تیغی برنده، اما عطرآگین از برش گل‌ها» (۲٤) (*غزلیات*: آشنایان را جراحت مرهم است/ زان که شمشیر آشنایی می‌زند). نشانه‌های این دو درون‌مایه در داستان فراوان است: «خوشحال از این رنجی که به او ثابت می‌کرد چقدر دوستش دارد» (*غزلیات*: گر هزارم جفا و جور کنی/ دوست دارم هزار چندانت)، «در حضور تو، من دیگر رنج نمی‌کشم»، «تو رنج‌های ما و در بند بودنت را بر آزادیِ باهم بودنمان ترجیح می‌دهی»، «عشقی آمیخته و آشفته» (۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۲).

نویسنده برای شرح این درون‌مایه‌ها و مضمون‌های دیگر رمان خود، همان‌طورکه قبلاً هم اشاره کردیم، اغلب از تشبیه‌ها و استعاره‌های شرقی استفاده می‌کند. از میان این واژه‌ها و اصطلاحات، شمار بسیاری از سعدی الهام گرفته شده است، از جمله: «نالهٔ چرخ» (آواز دولاب)، «شراب عرفانی» (می پرستی)، «لب‌های یاقوتی» (لعل لب)، «پرندهٔ همای» (همای رحمت)، «افسار حیوان اهلی» (مهار شتر در کف ساربان)، «پری‌روی» (پری‌چهره، پری‌پیکر) «می در جام لاله»، (می لاله‌گون)، «گرد مشک» (مُشک)، .... به‌علاوه، نویسنده برای توصیف روان‌شناسانهٔ شخصیت‌های داستان خود به شیوهٔ شرقی‌ها یعنی به عبارات حکیمانه روی می‌آورد. این عبارات به‌ویژه در شرح رفتارهای گیوم و اوریانت و ایزابل به‌کار رفته است. برای مثال، شوالیه گیوم که دیگر وفاداری یار محبوبش را باور ندارد، با خود می‌گوید: «مرد زخمی آرام ندارد و کسی را آرام نمی‌گذارد».

---

٦٢. در صفحهٔ ٥۸ رمان می‌خوانیم: «اگر رنگ گل سرخ از زخم‌های بلبل است...»

سرانجام، نباید فراموش کنیم که موریس بارس در استفاده از این شیوه‌های نگارش شرقی با تبحر و هنر خاص خودش عمل کرده است؛ به‌عبارت‌دیگر، در برخی از موارد، این شیوه‌ها آن‌چنان به گفتار عجین شده‌اند که نمی‌توان به‌آسانی آنها را بازشناخت. او که همواره به‌دنبال هم‌نوایی و حقیقت بوده، در انتخاب عناصری که از شاعران پارسی وام می‌گیرد و همچنین در اقتباس از آثار آنان با هنرمندی تمام عمل کرده است. «بسیاری از صنایع ادبی، تصویرها و تشبیه‌هایی که با این روش در هم آمیخته است طعمی شرقی دارد، بدون آنکه بتوانیم همیشه با قطعیت بگوییم که از کدام سرچشمه می‌آید» (فراندون ۳۲۸). گویی شرق و غرب با هم درآمیخته‌اند تا تخیّل بارس را تحریک و دایرهٔ لغات شرقی خاص او را خلق کنند؛ تا آنجا که می‌توان گفت که بارس برای خود سبکی ابداع کرده که «نه آشکار، اما به‌طور مؤثر شرقی است» (۳۲۹).

نتیجه‌گیری

باغی بر ساحل رود اورونت حاصل یک عمر اندوخته‌های موریس بارس از بزرگان ادب فارسی است که در قالب داستانی از عشق و رنج به نگارش در می‌آید. این داستان قرن‌هاست که مانند نغمهٔ همیشگی رود اورونت تکرار می‌شود. صدای جریان این رود و چرخی که از آن آب می‌کشد همچون ناله‌ای همیشگی در باغ دلگشای زندگی طنین‌انداز است و گذر لحظه‌های شیرین اما کوتاه عمر را به انسانی که غرق تماشای این باغ شده است خاطرنشان می‌سازد. اما همان‌طورکه سعدی بارها گفته، کمتر گوش شنوایی آمادهٔ شنیدن این آواز جاودانهٔ طبیعت است. بارس که به عمق گفته‌های سعدی در *بوستان* پی‌برده و در سال‌های واپسین عمر آمادگی بیشتری برای شنیدن این شکوهٔ کهن شرقی دارد، از ابزار بیان همین سراینده و دیگر شاعران هم‌وطن او استفاده می‌کند تا این قصهٔ معروف را به شکل یک اپرا، یعنی با تکیه بر عناصر شنیداری (چنگ و دف و نی، نغمهٔ بلبل، آواز حوری، ترانهٔ دلنشین اوریانت عاشق، شِکوهٔ گیوم زخم‌خورده از عشق) در *باغی بر ساحل رود اورونت* بازگو کند. این اپرای پُر سماع و مستی و شور با آواز دولاب سعدی شروع می‌شود، با همان آهنگ ادامه می‌یابد و به همان نیز ختم می‌شود. گرچه بسیاری از شعرهای سازندهٔ این اپرا وام‌گرفته از شاعران ایرانی است، اما بارس در آرایش آنها چنان هنرمندانه عمل کرده که گویی خود او همهٔ آنها را سروده

است؛ و همان‌طورکه در پایان رمان می‌خوانیم، او با این روش توانسته است که «قصه‌ای زیبا برای حکایت کردن در باغ‌های اورونت» بسازد.

منابع

سعدی، مصلح‌بن عبدالله. *بوستان سعدی*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۹. تهران: خوارزمی، ۱۳۸۷.

ـــــ . *غزل‌های سعدی*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن، ۱۳۸۵.

ـــــ . *گلستان سعدی*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۸. تهران: خوارزمی، ۱۳۸۷.

Azad, Hoceyne. *L'Aube de l'espérance*. Leyde: J. Brill et Paris: Guilmoto, 1909.

——— . *Guêpes et papillons.* Paris: Leroux, 1916.

——— . *La Roseraie du savoir.* Leyde: J. Brill, 1906.

——— . *Les Perles de la couronne*. Paris: Leroux, 1903.

Barbier de Meynard, Charles-Adrien-Casimir. *La Poésie en Perse*. Paris: Leroux, 1877.

Barrès, Maurice. *Les Déracinés*. Paris: Fasquelle, 1897.

——— . *Le Voyage de Sparte*. Paris: Félix Juven, 1906.

——— . *L'Œuvre de Maurice Barrès.* Edition annotée par Philippe Barrès. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1968.

——— . *Un jardin sur l'Oronte.* Edition présentée, établie et annotée par Emilien Carassus. Paris: Gallimard, 1990.

Corpechot, Lucien. *Souvenirs d'un journaliste*. T. II. Paris: Plon, 1936.

Frandon, Ida-Marie, *L'Orient de Maurice Barrès*. Genève: Droz, 1952.

Massé, Henri. *Essai sur le poète Saadi*. Paris: Paul Geuthner, 1919.

Noailles, Anna de. *Correspondance: 1901-1923 Anna de Noailles—Maurice Barrès*. Edition établie, présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri. Paris: l'Inventaire, 1994.

——— . *Les Éblouissements*. Paris: S.E., 1907.

Perche, Louis. *Anna de Noailles*. Paris: Éditions Pierre Seghers, 1964.

Régnier, Henri de. *Le Miroir des heures*. 2e édition. Paris: Mercure de France, 1910.

Saadi. *Gulistan ou le Parterre de Roses*. Traduit par Charles Defrémery. Paris: Firmin-Didot frères, fils et Cie, 1858.

——— . *Le Boustan ou Verger, poème persan de Saadi*. Traduit par A. C. Barbier de Meynard. Paris: E. Leroux, 1880.

——— . *Le Jardin des Roses*. Traduit par Franz Toussaint, préface de la Comtesse de Noailles. Paris: A. Fayard, 1913.

Samsami, Nayereh. *L'Iran dans la littérature française*. Paris: PUF, 1936.

تأثیر غزل حافظ در *دیوان شرقی‌ـغربی* گوته

حسن نکوروح*

چکیده

دیوان شرقی‌ـغربی را گوته، شاعر آلمانی، در آغاز تحت تأثیر ترجمهٔ هامر از غزلیات حافظ نوشت، بعداً از دیگر شاعران و نویسندگان ایرانی و شرقی هم تأثیر پذیرفت، به‌خصوص سعدی، که از او هم تضمین‌هایی شده و قطعاتی، کوتاه و بلند، به این اثر بزرگ ادبیات آلمان راه یافته است. درحالی‌که در *دیوان* همه‌جا حرف از حافظ است، تنها چند بار به صراحت از سعدی سخن می‌رود و همین امر سبب شده است که در تحقیقات بیشتر به حافظ بپردازند و کمتر به سعدی، و مهم‌تر آنکه به تفاوت عمده‌ای که میان این دو شاعر ایرانی و تأثیرشان در اثر گوته وجود دارد توجه چندانی نشده است. حقیقت آن است که ورود حافظ به حیطهٔ شعر آلمانی به سادگی صورت نگرفته است، که این (به‌گفتهٔ گوته) به سبب زبان و شیوهٔ شاعری او بوده که درک آن را برای خوانندهٔ آلمانی بسی مشکل می‌ساخته، مشکلی که دربارهٔ سعدی تا بدین حد وجود نداشته است. شاعر بزرگ آلمان برای حل این مشکل به طنز متوسل شده است، که در این دورهٔ شاعری گوته بسیار در آثار او دیده می‌شود. ولی به این نکته هم در تحقیقات به‌گونه‌ای درخور موضوع نپرداخته‌اند. و از آن مهم‌تر رابطه‌ای است که طنز گوته با طنز حافظ دارد. حقیقت آن است که حافظ نیز آنچه از منابع و مراجع خود ــ به‌خصوص متون عرفانی ــ اخذ کرده، از صافی طنز رندانهٔ خود عبور داده، که جز این در فضای این غزلیات به‌درستی جایی نمی‌یافتند. این را گوته به‌درستی دریافته، چنان‌که در شعری دربارهٔ عرفان حافظ آن را به «می ناب» تشبیه کرده است ــ در برابر «می» در شعر حافظ، که معمولاً آن را الهی و عرفانی دانسته‌اند. اتفاقاً «می ناب» در شعر گوته هم اشاره

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز

پیام‌نگار نویسنده: hnekuruh@yahoo.com

به همین دارد: شراباً طهورا هم الهی و عرفانی است، و هم «پاک» به معنی سره و مبرّا از هر چه جز آن. اینجا هم باز جای پای طنز حافظ را می‌بینیم. این عرفان و بازتاب آن در اثر گوته بیشتر رنگ زمینی و دنیوی به خود می‌گیرد و این هم با طنز او بی‌ارتباط نیست، طنزی که روشن و آشکار است، برخلاف طنز حافظ، که می‌توان آن را طنز پنهان خواند.

کلید واژه‌ها: غزلیات حافظ، *دیوان شرقی‌ـغربی* گوته، تأثیر حافظ بر گوته، رابطهٔ ادبیات ایران و آلمان، ادبیات تطبیقی.

مقدمه

آشنایی گوته با ادبیات شرق به دوران جوانی این شاعر بازمی‌گردد که سخت تحت تأثیر هِردِر[۱] بود. ولی هردر، این کشیش سخن‌دان و سخن‌سنج، بیشتر به سعدی نظر داشته تا به حافظ. پاره‌ای برگردان‌های شعر سعدی از همان دوران از هردر به‌جا مانده، که یقیناً با بهره‌گیری از ترجمه‌های دیگران به زبان‌های فرانسه و ایتالیایی و اصلاح ترجمهٔ آدام اولئاریوس[۲] نوشته شده است؛ از جمله: ترجمهٔ قطعهٔ «هر نفسی که فرو می‌رود...» از دیباچهٔ *گلستان* که شعر مشهوری در *دیوان شرقی‌ـغربی* گوته از آن گرفته شده است.

تفاوت بزرگی که در نقش این دو شاعر بزرگ زبان فارسی در *دیوان*[۳] گوته به‌چشم می‌خورد از همین‌جا ناشی می‌شود. هرچند از شاعر آلمانی جز در دورهٔ *دیوان* و گهگاه نیز پس از آن اشاره‌ای به این آشنایی دیرین با شاعران ایرانی سراغ نداریم، نزدیکی با سعدی ــ چه خواسته و آگاهانه و چه ناخواسته و ناآگاهانه ــ همه‌جا در آثار گوته، به‌خصوص آثار دورهٔ کلاسیک شاعر، به‌چشم می‌خورد. سخنانی نظیر «ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند» و «برگ درختان سبز در نظر هوشیار» از این شاعر به‌دفعات

---

۱. Johann Gottfried Herder (۱۷٤٤ـ۱۸۰۳): نویسندهٔ کشیش و فیلسوف آلمانی

۲. Adam Olearius (۱۵۹۹ـ۱٦۷۱): در اصل ریاضی‌دان که در هیئت بازرگانی از سوی آلمان عازم روسیه و ایران شد. دست‌آوردهای مهم این سفر یکی سفرنامهٔ اوست و دیگر ترجمهٔ کامل *گلستان* سعدی که در واقع نخستین ترجمهٔ آلمانی از ادبیات فارسی است.

۳. برای پرهیز از تکرار نام کامل اثر گوته در این مقاله، گاه به لفظ *دیوان* اکتفا می‌شود.

آمده است. این با جهان‌بینی اسپینوزایی او، که در جلوه‌های گوناگون هستی نشانه‌های وحدتی خدایی می‌دید، تناسبی ذاتی داشت. از آن گذشته، گوته همواره رسالتی تربیتی برای خود قائل بود و این چه در سخنانش خطاب به امیرِ جوانِ وایمار، کارل آوگوست[4]، که گوته علاوه بر رابطهٔ دوستی سمت وزارتی نیز درِ دستگاهش داشت، و چه آن‌گاه که روی سخنش با دیگران بوده، از خاص و عام و فقیر و غنی، لحن هوشیارانه و مربیانه‌ای به کلامش می‌دهد که بی‌شباهت به لحن دلسوزانهٔ سعدی در *گلستان* و *بوستان* نیست. و از همهٔ اینها گذشته، جامعیت فراگیری که در مجموعهٔ آثار گوته می‌بینیم ــ بگذریم از آثار علمی و نیمه‌علمی و عارفانه‌ای چون «*نظریهٔ رنگ‌ها*» که از حدود معمول ادبیات فراتر می‌رود ــ او را به سعدی بسیار نزدیک‌تر نشان می‌دهد تا به حافظ.

پس چگونه است که شاعر آلمانی در *دیوان* همه‌جا مدح و ثنای حافظ را می‌گوید ــ هرچند آمیخته به طنز ــ و تنها در چند مورد از سعدی سخن می‌رود، که در کنار آنچه از شاعران دیگر ایران و مشرق‌زمین چون عطار و متنبّی می‌خوانیم هیاهوی چندانی نیست. البته آنچه از سعدی به *دیوان* راه یافته کمتر از تقلیدهایی نیست که از حافظ شده، به‌خصوص اگر در نظر آوریم که بسیاری از آنچه از سعدی آمده تنها اختلاف اندکی با اصل فارسی دارد، حال‌آنکه از حافظ هیچ‌گاه سخن یا مضمونی تماماً آورده نشده و تنها با تغییرات بسیار به *دیوان* گوته راه یافته است.

این نکته برای فهم *دیوان* گوته، به‌خصوص درک ساختار هنری آن، از اهمیتی بنیادین برخوردار است و عدم توجه به آن در تحقیقات مربوط به *دیوان* مشکلاتی پدید آورده و موجب لاینحل ماندن مسائلی گشته است، هرچند شاعر بزرگ آلمانی خود در یادداشت‌هایش ــ چه در نامه‌ها و یادداشت‌های روزانه و چه در بخش منثور *دیوان* (قسمت دوم *دیوان* به نام «برای درک بهتر»[5]) ــ نکات مهمی متذکر شده که می‌توانست راه‌گشا باشد. شدر[6] یکی از نخستین محققانی است که به رابطهٔ حافظ با *دیوان* گوته پرداخته و در واقع نخستین کسی است که به ویژگی مهم شعر حافظ ــ مهم نه فقط به لحاظ شناخت این شعر، بلکه به‌خصوص به لحاظ رابطه‌اش با اثر شاعر آلمانی ــ پی برده

---

4. Carl August
5. "Besserem Verständnis"
6. H. H. Schaeder

و به غنایی بودن آن توجه کرده است؛ نیز از آشفتگی‌هایی در غزلیات خواجهٔ شیراز سخن رانده که در *دیوان* گوته نظام و قوام یافته است (٦٤)، غافل از آنکه آنچه او به آن اشاره می‌کند برای غزل حافظ از اهمیتی برخوردار است که او نتوانسته بود به عمق آن پی ببرد. شاید در آن زمان و در آن مرحله از تحقیقات دربارهٔ *دیوان شرقی‌ـغربی* هنوز درک آن ناممکن بود.

از آن پس تحقیقات دربارهٔ این اثر گوته و رابطهٔ آن با شعر حافظ پیشرفت‌های مهمی کرده و به نکات ارزنده‌ای رسیده است. در این زمینه کارهای شرق‌شناسان و ایران‌شناسان هم کمک بسیار کرده، نه فقط مستشرقان آلمانی نظیر لِنْتْس[7] و بورگل[8]، بلکه شرق‌شناسان کشورهای دیگر اروپا نیز، به‌خصوص انگلستان، مانند آربری[9] و ویکنز[10] که مسئلهٔ وحدت هنری و توالی ابیات را در غزل‌های حافظ مطرح کردند و به نکات مهمی دست یافتند. می‌توان گفت که با پیوستن گروه اخیر به حلقهٔ محققان، این کار شکل تازه‌ای به خود گرفت و آن توجه بیشتر به نکات فنی و ریزه‌کاری‌های مربوط به شکل و ساختار هنری بود که از نگرش جدید در علوم ادبی سرچشمه می‌گرفت.

از سوی دیگر در تحقیقات گوته‌شناسان توجه بیشتری به *دیوان شرقی‌ـغربی* می‌شد و پس از گذشت بیش از یک قرن رفته‌رفته به اهمیت آن پی‌می‌بردند. از دست‌آوردهای این دوره یکی جایگاهی است که *دیوان* در میان آثار دوران پیری گوته یافت و توجهی که به رابطهٔ آن با آثاری چون رمان‌های *ویلهلم مایستر* ــ *سال‌های تعلیم ویلهلم مایستر* و *سال‌های سفر ویلهلم مایستر* ــ و نیز با *فاوست* می‌شد و دیگر توجه به طنز و نقش آن در *دیوان*.

نکتهٔ دوم را محققان بنامی همچون کورف و اشتایگر در پیوند با نکتهٔ اول قرار می‌دهند، یعنی اینان که بر اهمیت طنز گوته در آثار این دوره توجه داشته‌اند نقش خاصِ آن را در *دیوان* به علت ارتباط این اثر با شعر شرقی دانسته‌اند. به عبارت دیگر اینان از یک‌سو طنز را با پیری و خرد پیرانهٔ شاعر ارتباط داده‌اند و از سوی دیگر، نقش

7. Wolfgang Lentz, *Goethes Noten und Abhandlugen zum West-östlichen Divan*. Hamburg, 1958.
8. Johann Christoph Bürgel, *Goethe und Hafis*: *Drei Hafis-Studien*. Bern u. Frankfurt 1975. 5-41.
9. Arthur J. Arberry
10. G. M. Wickens

آن را در *دیوان شرقی‌ـغربی* برخاسته از روح پیرانه و پختگی خردمندانهٔ تفکر و هنر شرقی می‌دانند[۱۱]. در این میان به‌خصوص باید از کتاب ارهارد بار، به نام *طنز در آثار متأخر گوته*[۱۲]، نام برد که فصلی از آن به *دیوان* اختصاص یافته است. بار به‌خصوص به نقش طنز در بیان مفاهیم توجه داشته است که در آثار گوته، در این دوره، نباید از چنان وضوحی برخوردار باشد که آن را یک‌طرفه جلوه دهد، چه این خلاف طبیعت هستی است که همواره و در جزءجزء خود دارای جوانب مختلف و متفاوت است.

آنچه در همهٔ این تلاش‌ها به‌چشم می‌خورد و ایرادی که بر همهٔ این پژوهندگان وارد است کنار گذاشتن حافظ است (کنار گذاشتن در حد و مفهومی که در خور چنین پژوهشی باشد)، که البته ناآشنایی با زبان و ادبیات فارسی آن را توجیه می‌کند. چنان‌که اشاره شد، اشتایگر و کورف طنز را در *دیوان* با شعر شرقی ارتباط داده‌اند، منتها به نکته‌ای کلی که ذکر آن آمد بسنده کرده‌اند، و چنان‌که گفته شد، گزیری از آن نبوده است، ضمن آنکه باید حق داد که به‌خصوص اشتایگر ایرادات مهمی بر ترجمهٔ هامر گرفته، مانند ناتوانی از انتقال وحدت غزل فارسی که به قالب غزل و نقش قافیه در آن بستگی بسیار دارد و هامر تلاشی در جهت تقلید از آن یا دست‌کم جایگزین کردن آن با ترفندهایی که تا حدی این نقیصه را جبران کند به عمل نیاورده است.

شایان ذکر است که اینان، حتی کومرِل که اصلاً منکر نقش و تأثیر بنیادین حافظ در خلق این اثر بوده و تنها فرصتی را که این آشنایی برای گوته داشته تا اثری نو بیافریند حائز اهمیت می‌داند و لاغیر،[۱۳] همگی در نوشته‌های خود مدام از حافظ نام می‌برند و تنها گهگاه از شعر شرقی به‌طور کلی و بدین‌وسیله جایگاه خاص حافظ را عملاً گوشزد می‌کنند، ولی هیچ‌یک در این کار چندان پیش نمی‌روند تا اندکی از جایگاه ویژهٔ غزل حافظ و تأثیر آن را در ساختار اثر گوته نشان دهند.

کلید معما را شاعر خود به دست می‌دهد. او در نامه‌ای که تاریخ ۱۶ مه ۱۸۱۵ نوشته ولی هرگز فرستاده نشده است، به ناشر خود، کوتا[۱۴]، از کار تازه‌ای که با خواندن

---

11. Emil Staiger, 61 und 65.
H. A. Korff, 285ff.
12. Ehrhard Bahr, 40-87.
13. Max Kommerell, 267.
14. Cotta

ترجمهٔ هامر شروع کرده خبر می‌دهد و از قصد خود پرده برمی‌دارد که می‌خواهد غرب و شرق، گذشته و آینده، شعر فارسی و شعر آلمانی را به‌هم پیوند دهد، و آن‌گاه به تفصیل دربارهٔ کتابی که به تألیف آن دست زده سخن می‌گوید، کتابی که روز به روز به اشعار آن می‌افزاید و در نظر دارد با نام «اشعار آلمانی در ارتباط مدام با دیوان سرایندهٔ فارسی محمد شمس‌الدین حافظ» آن را به طبع برساند. آن‌گاه پس از مطالب دیگری دربارهٔ کتاب خود به داوری ترجمهٔ هامر می‌پردازد که «برای من دارای ارزش بسیار است، ولی خوانندگان بسیاری نخواهد یافت، از آنجا که در احوال و افکار و سبک و سیاق شاعری با شعر ما فاصله بسیار دارد» (گوته ۱۹۹۹: ٥٦٤–٥٦٥).

گوته ایراد کار مترجم را در این می‌داند که نتوانسته است برای این «فاصله» میان دو زبان و اختلاف شیوه‌ها و سنت‌های ادبی چاره‌ای بیندیشد، و او خود در پی جبران آن است تا این فاصله را از میان بردارد، یا دست‌کم از آن بکاهد. او می‌خواهد میان این دو رابطه برقرار کند. چگونه؟ ابزاری که برای این کار می‌شناسد همان است که در جای دیگر، در موضوع شرق‌شناس انگلیسی ویلیام جونز و کارهایی که در زمینهٔ ترجمهٔ ادبیات شرقی، همچنین شعر حافظ، به انگلیسی کرده از آن نام می‌برد. در یادداشت‌های روزانه، ذیل تاریخ ۱۷ ژوئن ۱۸۱۹، یادداشت بسیار کوتاهی از شاعر به‌جا مانده است که با ایجاز تمام از طنز به‌عنوان «خدمت بزرگ» جونز یاد می‌کند (٦١٥).

این یادداشت، چنان‌که آمد، مربوط به سال ۱۸۱۹ است، یعنی سال انتشار نخستین چاپ *دیوان شرقی‌ـ غربی*. پس از آن هم اشعاری به این کتاب اضافه شده است. ولی شاعر تازه این ابزار را نیافته بلکه از همان آغاز در کار نوشتن این اثر از آن بهره برده است — و حتی پیش از آن هم با آن آشنا بوده و از آن استفاده کرده است، مثلاً در رمان *سال‌های تعلیم ویلهلم مایستر*، هرچند در *دیوانْ* طنز گوته بیشتر خودنمایی می‌کند، چون نیاز بیشتری به آن بوده است.

در اینجا گوته در پی تقلید از شعری بوده است که با شعر غربی، و به‌طور خاص با شعر آلمانی، «فاصله بسیار» دارد. مضمون‌های این شعر شرقی را می‌گیرد و آنها را چندان دستکاری می‌کند که برای *دیوان* شاعری غربی[۱۵] مناسب باشد. به‌عنوان مثال

۱۵. گوته در چاپ اول *دیوان* به کمک دوستان عربی‌دان خود نامی عربی نیز به آن داده بود که چنین است: *الدیوان الشرقی المؤلف الغربی*.

مضمون آفرینش را که نزد حافظ از محبوبیت خاصی برخوردار بوده و به شکل‌های گوناگون در غزلیات او آمده است در چند شعر *دیوان* و در هر شعر به گونه‌ای دیگر بازآفرینی می‌کند، مانند شعر معروفی که در دفتر نخست («مغنی‌نامه») آمده است، به نام «جسم و جان»:

حضرت آدم[۱۶] مشتی گل بود — که خدا ساخت از او انسان را
او ولی از رحم خاکی مام — همره آورد بسی ناسره‌ها

پس ملائک به دماغش بردند — روح والا که دمیدند در آن
جنبشی در تن خاکی افتاد — عطسه‌ای کرد و به خود داد تکان

لیک او با همه والایی بود — سر و دستی و ز جان هیچ نداشت
تا که نوح آمد و زین نقص عظیم — شد در اندیشه صراحی برداشت

در تن آدم از این آب حیات — جنبشی آمد و رگها واشد
گفتی از بهر خمیر خامش — ترش مایه است که روح افزا شد
(۱۸)

گوته با این‌گونه طنزپردازی و پارودی‌سازی[۱۷] داستان آفرینش را که حافظ با دادن تغییراتی در روایت قرآنی مضمون محبوب و مکرر خود (در ابیاتی مانند «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند/ گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند» و «بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح گوی/ کاندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند») قرار داده، از او گرفته است و با آمیختن آن با روایت توراتیِ تاک نشاندن و شراب انداختنِ حضرت نوح صورت تازه‌ای به آن می‌بخشد، که بابِ طبعِ خوانندهٔ غربی و با تفکر مادی و ناسوتی او سازگار باشد. در واقع او به جوهر حدیث آن‌گونه که در غزل حافظ آمده دست نمی‌زند، منتها زبانی که برای انتقال آن برمی‌گزیند به زبان تورات نزدیک‌تر است، حال‌آنکه زبان حافظ به زبان قرآن نزدیک است و رنگ و بوی قرآنی دارد ــ که این هر دو از موسیقی کلام بهرهٔ وافر دارند.

---

۱۶. در شعر گوته نام آلمانی هانس (Hans Adam) برای آدم به طنز آمده و به شیوهٔ پارودی‌سازی شاعر مربوط می‌شود.

۱۷. پارودی (Parodie) که در اصل به تقلید ادبی گفته می‌شد تقلید شاعری از شاعر دیگر، به‌خصوص از شاعران متقدّم بوده است، ولی رفته‌رفته این تقلید به طنز آمیخته شد، به‌طوری‌که امروزه دیگر تنها به این نوع تقلید اطلاق می‌شود. در فارسی پارودی را به «نقیضه» و «نظیره» ترجمه کرده‌اند.

در شعر حافظ ملائک‌اند که به میخانه می‌آیند و گل آدم به پیمانه می‌زنند. بدین‌سان، هر چند داستان آفرینش در زمین رخ می‌دهد باز پیوندش با آسمان حفظ می‌شود. ولی در شعر گوته نیمی از کار به حضرت نوح محول می‌شود که در روایت تورات چهره‌ای بسیار زمینی دارد: شراب می‌اندازد، باده می‌نوشد و مست می‌شود.

نقش ملائک ــ در شعر گوته «الهیم» (خدایان قدیم، که اکنون در نتیجهٔ تحول و تطور فکری و عقیدتی قوم یهود به چیزی در حد فرشتگان تنزل یافته‌اند) ــ در بردن روح به جسم آدم خلاصه می‌شود. کار در واقع به دست نوح تمام می‌شود. زبان هم در اینجا به اقتضای نوع روایتْ سبک و سیاقی تورات دارد و، کم‌وبیش مانند زبان لوتر در ترجمهٔ آلمانی کتاب مقدس، ساده و خشک و عریان است، حال‌آنکه در غزل حافظ هرچند روایت قرآنی تغییراتی کرده است ولی زبان به تناسب شعر غنایی آهنگی دلپذیر و گوش‌نواز دارد. منتها همین شعر هم با همهٔ محتوا و طرز بیان زمینی‌اش در پایان ما را با تأسی و تکیه به کلام حافظ به آستان خدا می‌برد:

با چنین شعر ترت ای حافظ غزل قدسی روح‌افزایت
می‌نماید ره محراب خدای بانگ مستانهٔ شادی‌زایت

بدین ترتیب، گوته با طنزی، که از نگاه دنیوی او خبر می‌دهد، غزل را بازآفرینی می‌کند، به‌گونه‌ای‌که حال‌وهوای زمینی شعر به ذوق و طبع خوانندهٔ آلمانی سازگار آید و در پایان، به‌گونه‌ای نه‌چندان محسوس، به شعر حافظ و از ورای آن به دنیای ملکوت بازمی‌گردد.

در واقع این همان کاری است که حافظ هم می‌کند: از یک‌سو، مضمون شعر خود را از *قرآن* می‌گیرد و، از سوی دیگر، با تغییراتی که در آن می‌دهد، موضوع آسمانی را به زمین می‌آورد (به مصداق «آسمان بار امانت نتوانست کشید»)، ولی باز پیوند شعر خود را با آسمان قطع نمی‌کند، چه این فرشتگان‌اند که «گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند». این نوسان و آمدوشد میان آسمان و زمین را ما در سراسر *دیوان* حافظ می‌بینیم. این نکته را گوته در شعری به نام «راز آشکار» به بهترین وجه بیان می‌کند:

عالمان حافظ قدسی دادند
به تو این نام زبان عرفان[۱۸].
پی نبردند به عمق سخنت
این سخن‌دانان، این دانایان

عارفت می‌خوانند،
که به فحوای کلامت یابند
شطح و طامات که خود می‌بافند،
تا فروشند به نام تو می ناسره‌شان.

لیک عرفان تو هست از می ناب،
گرچه اینان نتوانند بدین نکته رسید.
ای که بی‌زهد تو را عالم قدسی دریافت،
این چه رازی است که آنان نتوانند شنید؟

(۳۲ـ۳۳)

گوته در این شعر، از یک‌سو، از عرفان «آنان» به‌عنوان «می ناسره» یاد می‌کند که می‌خواهند به نام حافظ و از زبان او به دیگران بنوشانند و، از سوی دیگر، خود برای حافظ عرفانی قائل می‌شود که آن را «می ناب» می‌خواند و آن «عالمان» از آن بی‌خبرند.

پاره‌ای مفسران این شعر را در بیان مقاصد خود شاعر دانسته‌اند و گفته‌اند که گوته در واقع تحت نام حافظ از خود و مقاصد شعر خود، به‌خصوص در *دیوان*، دفاع کرده است. این سخن را نمی‌توان رد کرد، از آن‌رو که آنچه او دربارهٔ حافظ می‌گوید دربارهٔ خود او نیز صدق می‌کند. ولی این بدان معنی نیست که این سخنان و سخنان دیگر دربارهٔ حافظ اصلاً ارتباطی به حافظ ندارد. به نظر می‌آید که این گوته‌پژوهان به سبب ناآشنایی با شعر حافظ و شعر فارسی به‌طور کلی ــ و البته به‌سبب احاطه و دلبستگی‌شان به شعر آلمانی ــ چون رابطه با شعر شاعر آلمانی را به خوبی دریافته‌اند

۱۸. گوته در این شعر ترجمهٔ نادرست هامر را از لقب معروف حافظ، لسان‌الغیب (mystische Zunge زبان عرفانی)، مبنا قرار داده است. ولی از آنجا که تمام محتوای آن که عرفان حافظ را تعریف می‌کند، به همین ترجمهٔ نادرست وابسته است، خود را از آوردن آن به همان صورت ناگزیر دیدم.

روی دیگر سکهٔ سخن شاعر را نادیده گرفته‌اند. حقیقت آن است که گوته، چنان‌که خود در چند جای *دیوان* گفته، سعی در تقلید از شعر شاعر شیراز داشته است یا، به تعبیر خود او در یادداشتی، در پی «سبقت گرفتن» از او برآمده است (۵۵۳–۵۵٤).

واقعاً هم اشعاری در *دیوان* شاهد این مدعاست، به‌خصوص در پاره‌ای از آنها شاعر آلمانی از سبک شاعری حافظ تقلید می‌کند که ظاهری است و جنبهٔ پارودی دارد. ولی آنچه در این میان جلب نظر می‌کند و به‌راستی اعجاب‌انگیز است و از درک شاعرانهٔ او از کار همتای ایرانی‌اش خبر می‌دهد اینکه این کار را به‌خصوص در شعرهایی می‌کند که از لحاظ معنی هم به شعر حافظ بسیار نزدیک می‌شود، مثلاً در شعری که چنین آغاز می‌شود: «بر ما خرده می‌گیرند و مستی‌مان» در این شعر گوته با تأسی به شیوهٔ حافظ مضامین مختلف را پشت سر هم یا بهتر بگوییم در کنار هم می‌آورد، بدون چنان ارتباطی که بتوان از توالی ابیات و مضامین سخن گفت و این تقلیدی است از صورت و معنی غزل حافظ یعنی پارودی، آن هم در معنای جدیدش که با طنز همراه است: طنز به دو اعتبار، یکی آنکه قالب غزل را به‌طور ناقص تقلید می‌کند، چون آنچه به‌عنوان قافیه می‌آورد در واقع ردیف است که از پشت سر هم آمدنش شعر حالتی شوخی‌وار به خود می‌گیرد، و دوم آنکه شیوهٔ سخن گفتن حافظ را فقط تا حدودی، آن‌هم به‌طور ظاهری، تقلید می‌کند. چون این سخن گفتنِ گسیخته کم‌کم توالی پنهانی می‌یابد، مستی از راه تغییر و تحول در زبان شعر از مفهوم حقیقی و زمینی‌اش به مفهوم مجازی و عرفانی تعالی می‌یابد: سخن با «مستی می» آغاز می‌شود و در پایان به «مستی عشق» و «مستی خدایی» می‌رسد که در واقع صورت دیگری است از «میکدهٔ عشق»، آنجا که «طینت آدم مخمر می‌کنند» و مضامین نظیر آن در غزلیات حافظ، که این هم خود صورت دیگری است از مضمون محبوب حافظ، یعنی داستان آفرینش.

چنان‌که گفته شد، طنز گوته ابزاری بوده در دست او تا مفاهیم و مضامین شعر حافظ، و همچنین در مقیاس بسیار محدودتر، شعر سعدی و عطار و دیگر شاعران ایرانی و عرب را در اثر خود بگنجاند. یعنی آنچه در نامه‌ای که پیش از این در موضوع ترجمهٔ هامر و مشکل برگرداندن اشعار حافظ گفته شد، دربارهٔ شاعران دیگر صدق نمی‌کند. نه گوته در جایی خود به آن اشاره می‌کند و نه اثری از آن در *دیوان* می‌بینیم.

البته طنز در حد لبخندی پنهان و ظریف کم‌وبیش همه‌جا در *دیوان* هست، که این، هم به دید و نگرش غربی به دنیای شرق و جلوه‌های گوناگون آن مربوط است و هم به این دوره از کار ادبی شاعر که پیش از *دیوان* شروع می‌شود و تا پایان *فاوست*۲، یعنی تا پایان عمر او ادامه دارد.

موقع و جایگاه خاص حافظ در *دیوان* از آنجا ناشی می‌شود که همچون دیگران به‌آسانی تن به پوشش بیگانه نمی‌دهد، لباس بیگانه در بر او حقیقتاً تکه و پاره می‌شود. مثلاً وقتی در همین مضمون برگرفته از حدیث آفرینش و شیوهٔ کار شاعر آلمانی در اقتباس از آن غور کنیم، می‌بینیم که چه تغییرات و دگرگونی‌ها و به‌راستی چه استحاله‌ای از سر گذرانده تا به *دیوان شرقی‌ـغربی* راه یافته است. یا نمونهٔ دیگر مفهومی که در شعر حافظ مکرر آمده و گوته نیز آن را در چند جا آورده، به سکوت و پنهان داشتن راز مربوط می‌شود.

در *دیوان* گوته، یک‌جا در شعری از «ساقی‌نامه»، ساقی خطاب به شاعر چنین می‌گوید: «دوست دارم به تو گوش دهم چون می‌سرایی/ دوست‌تر دارم گوش دادن به تو را چون خاموشی پیشه‌کنی» (۱۱۰).[۱۹] آن‌گاه در شعر دیگری از همین دفتر از زبان شاعر گفته می‌شود: «شاعر بیهوده خموش است / که شاعری خود عین رسوایی است» (۴۱۷). این نه تنها پاسخ به ساقی است بلکه پاسخی به شاعر شیراز نیز هست، که در واقع همان سخن مکرر او را هم رد می‌کند. ولی از همین مضمون حافظ ردّ پای دیگری هم می‌بینیم، در شعری از دفتر «مغنی‌نامه»، که یکی از زیباترین اشعار *دیوان* و تقریباً به‌نظر همگان یکی از شاهکارهای گوته در همهٔ زندگی هنری‌اش است: شعر «شوق خجسته» که چنین شروع می‌شود:

به کس مگویید مگر به خاصان   کزان بخندند عوام نادان

شعر این‌گونه با تکرار مضمون حافظ شروع می‌شود و آن‌گاه با لحنی که دیگر طنزی از آن به مشام نمی‌رسد به مرگ عاشقانهٔ پروانه – یکی دیگر ازمضامین او – می‌پردازد.

ولی تنها مضامین حافظ نیست که با چنین تغییراتی به *دیوان* گوته راه می‌یابد. شیوهٔ غزل‌سرایی او، یعنی به‌هم پیوستن مطالب ناپیوسته و آوردن مضامین مختلف در یک

۱۹. دو مثال از غزلیات حافظ: «غیرت عشق زبان همه خاصان ببرید/ کز چه رو سرّ غمش در دهن عام افتاد» و «گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند/ جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد.»

غزل با قافیهٔ یگانه، نیز به *دیوان* راه یافته است. به‌خصوص می‌توان به حواشی اریش ترونتس[۲۰] بر *دیوان* اشاره کرد مبنی بر اینکه: *دیوان شرقی‌ـغربی* خود با مضامین و موضوعاتی که در دفترهای دوازده‌گانهٔ آن پراکنده است به غزلی از غزل‌های حافظ می‌ماند. موضوع عشق نه فقط در «عشق‌نامه»، بلکه در «مغنی‌نامه» و «حافظ‌نامه» نیز، علاوه بر «زلیخانامه» که از نامش پیداست، مرکز و محور سخنان و مضامین متنوعی می‌باشد. حتی در «تیمورنامه» نیز، آن هم در شعری که با دفتر «زلیخانامه» ارتباط می‌یابد، این نکته به چشم می‌خورد. ترونتس با استناد به سخن گوته در نامه‌ای به دوست آهنگ‌سازش تسلتر[۲۱] توصیف گوته را در شعر «نامحدود»[۲۲] از دفتر «حافظ نامه» که چنین آغاز می‌شود:

تو بزرگی از آنکه نتوانی	سخنت را بری به پایانی
سخنت بی‌شروع می‌آید	وین ز کنه طبیعتش زاید
شعر تو چون سپهر گردان است	نه شروعی در آن نه پایان است
وآنچه در نیمه‌راه می‌خوانی	گویی از ابتداش می‌دانی
	(۳۱)

به *دیوان* شاعر آلمانی نیز مربوط می‌داند و می‌گوید: «مضامین اصلی در سراسر *دیوان* مدام تکرار می‌شود» (ترونتس ٥٤۲).

در این‌همه یک چیز همواره به چشم می‌خورد: اثر قلم شاعر آلمانی. *دیوان* به‌راستی نمونه‌ای است از تأثیرپذیری فرهنگی از فرهنگ دیگر. چشمهٔ خضر و طلب جوانی بر لب آن یکی از مضامین *دیوان* است که در جای‌جای کتاب، گاه پنهان و گاه آشکار، آمده است و اشاره به همین حقیقت دارد. در شعری، که حکم دیباچه[۲۳] بر *دیوان* دارد، چنین می‌خوانیم:

راهیِ شرق ناب شو
تا در هوای زندگی پدران
به آواز و مستی و عشق
چشمهٔ خضرت جوانی دهد.
(۱۲)

---

20. Erich Trunz
21. Zelter
22. Unbegrenzt
23. Hegire

شاعر غربی در «شرق ناب» در پی چیست؟ چشمهٔ جوانی همانا شعر شرقی است، یا بهتر بگوییم، مشرق‌زمینی که از آن شعر شرقی برون می‌جوشد، شعری که از مایه‌های ناب انسانی بهره دارد، شعری که به گفتهٔ هگل به سرچشمهٔ آغازین شعر نزدیک‌تر است، شعر غنایی شرقی که هنوز به ذهنیت علمی مغرب‌زمین نیامیخته است.

این تفاوت میان شرق و غرب در تمام *دیوان* به چشم می‌خورد و در ساختار هنری آن حضوری پنهان و آشکار دارد. آنچه دربارهٔ پراکندگی مضامین حافظ در *دیوان شرقی‌ـغربی* گفته شد در واقع چیزی نیست جز تجلی هنری همین تفاوت و چیرگی شاعر بر آن. در واقع راهی که گوته برای تقلید از شیوهٔ حافظ در پیش گرفته ساختاری غربی به اثر بخشیده است، یعنی قالبی غربی متناسب با تفکر انتزاعی و تحلیلی مغرب‌زمین. چون پراکندگی مضامین و مفاهیم در غزل حافظ و در کل *دیوان غزلیات* از اندیشهٔ شرقی و زیربنای عاطفی آن نشئت می‌گیرد و ترتیبی که در *دیوان* گوته می‌یابد صورت غربی آن است، یعنی جامه و قالبی که دیدگاه غربی به آن می‌دهد.

پراکندگی مضامین در غزل حافظ وقتی به *دیوان* شاعر غربی راه می‌یابد، نظمی به خود می‌گیرد که حتی می‌توان با شماره و عدد نشان داد: سه دفتر نخست («مغنی‌نامه»، «حافظ‌نامه» و «عشق‌نامه») که گِردِ حافظ دور می‌زند، چنان‌که نام او هم در وسط قرار دارد، از یک‌سو به شعر و شاعری و، از دیگر سو، به عشق و عاشقی مربوط می‌شود؛ سه دفتر بعدی («تفکیرنامه»[۲۴]، «حافظ‌نامه» و «عشق‌نامه») چنان‌که از اسامی آنها برمی‌آید به تفکر و حکمت مربوط می‌شود که گِردِ رنج و مرارت دور می‌زند، رنج شاعران و عاشقان به‌طور کلی و شاعر ــ گویندهٔ *دیوان* ــ به‌طور خاص. به قرینهٔ نیمهٔ نخست در نیمهٔ دوم باز سه دفتر اول («تیمورنامه»، «زلیخانامه» و «ساقی‌نامه») به عشق و عاشقی و شعر و شاعری و به تبع آن به می و مستی مربوط می‌شود که همه گِردِ زلیخا دور می‌زند که در *دیوان* مظهر عشق و زیبایی است (نام تیمور در این میان عجیب می‌نماید که به آن باز می‌گردیم). سه دفتر بعدی («مَثَل‌نامه»، «پارسی‌نامه» و «خلدنامه») باز به حکمت و اندیشه مربوط می‌شود که گرد ایران و دین زردشت می‌چرخد.

---

۲٤. در این نام‌گذاری‌ها تأثیر هامر مشهود است، او سال‌ها در سرزمین عثمانی به‌سر برده بود و این تأثیراز انتخاب لغات فارسی و عربی و به‌خصوص در تلفظ آنها ــ آن‌گونه که در *دیوان* گوته ضبط شده است ــ به‌خوبی نمایان است.

ولی در این نظم و ترتیب حسابگرانهٔ غربی، «بی‌نظمی‌هایی» نیز به شیوهٔ شرقی مشاهده می‌شود: عبور از آستانه‌ها و مرزها، به گونه‌ای که موضوعات و مضامین مربوط به شعر و شاعری (موضوع دفتر اول «مغنی‌نامه») جز این دفتر در «حافظ‌نامه» نیز به چشم می‌خورد که طبیعی است، زیرا حافظ در *دیوان* موضوع و محور اصلی است و سخن از شاعری هم در وهلهٔ نخست به حافظ و سبک سخن او نظر دارد. ولی افزون بر آن در دفاتر دیگر «عشق‌نامه» که جای خود دارد، در «رنج‌نامه» و «حکمت‌نامه» هم گاه سخن از اوست. از آن گذشته در «زلیخانامه» و «ساقی‌نامه» که باز طبیعی است، با توجه به این حقیقت که نام این دو دفتر را گوته با نظر خاصی که به حافظ داشته چنین گذاشته است. ولی گذشته از اینها در «خلدنامه» هم از شاعر بسیار سخن می‌رود که باز به حافظ برمی‌گردد که جای خاصی برای خود در بهشت در نظر گرفته بوده است. مثلاً در بیت:

قدم دریغ مدار از جنازهٔ حافظ   که گرچه غرق گناه است می‌رود به بهشت

به خصوص که شعرش را درآسمان‌ها می‌خوانده‌اند:

صبحدم از عرش می‌آمد خروشی عقل گفت   قدسیان گویی که شعر حافظ از برمی‌کنند.[۲۵]

همین گونه است در مورد عشق که سخنش نه تنها در سه دفتر اول همه‌جا هست ــ که چنان‌که گفتیم با توجه به ارتباط دو دفتر اول با شعر حافظ و نام دفتر سوم دور از انتظار نیست ــ، بلکه در دفاتر دیگر هم از این موضوع مورد علاقه حافظ و اصولاً همهٔ غزل‌سرایان فارسی نکته‌های بسیار می‌بینیم، مثلاً در «تیمورنامه» که عجیب می‌نماید. اصولاً این دفتر از دو شعر تشکیل شده: یکی «زمستان و تیمور» که شعر نسبتاً بلندی است که محتوای آن از داستانی گرفته شده مربوط به قهر طبیعت و انتقامی که زمستان شام از این جبار خونخوار می‌گیرد ــ گویا ناپلئون که رابطهٔ دوستانه‌ای با گوته داشته کنایهٔ شاعر را به خود و شکستی که در روسیه از ضربهٔ سخت زمستان خورده بود تعبیر می‌کند و بسیار به دل می‌گیرد ــ و دیگر شعری خطاب به زلیخا.

۲۵. باید در نظر داشت که در زبان آلمانی براساس اعتقادات مسیحی آسمان و بهشت یکی انگاشته می‌شود.

این شعر حاوی تشبیهی است دربارهٔ زیبایی زلیخا که در «استبداد»[۲۶] شاعرانه چیزی از زبان شعر فارسی کم ندارد. باید دانست که زلیخای *دیوان* گوته که از حافظ و شعر فارسی گرفته شده کاملاً با آن یکی نیست. این زلیخا به‌طورکلی مظهر زیبایی و منش زیبارویان است. در این شعر[۲۷] از گل‌هایی حکایت می‌شود که باید در پای این جبّار و سلطان میلیون‌ها دل و جان قربان شوند.

تا عطرشان ز موی تو برخیزد   بر شادی دل تو بیفزاید
خون هزار غنچهٔ نشکفته   درپای نازک تو فروریزد.
(۷۱)

بدین‌ترتیب دفتر هفتم، «تیمورنامه»، با دفتر ششم، «حکمت نامه»، و نیز از سوی دیگر با دفتر هشتم، «زلیخانامه»، مرتبط می‌شود و بدین‌سان میان نیمهٔ اول و نیمهٔ دوم *دیوان* پلی می‌زند. می‌توان گفت که این دفتر نیمی با شعر «زمستان و تیمور» به نیمهٔ اول تعلق دارد و نیم دیگر با شعر «به زلیخا» به نیمهٔ دوم. این‌گونه رابطه‌ها و رفت‌وآمدها میان دفترهای دیگر هم هست، چنان‌که در شعری از «رنج‌نامه» شاعر حرفی می‌زند که معنی خاصی دارد و به‌گونه‌ای به حافظ تأسی می‌کند و از جایگاه خود و شعرش در بهشت و در میان قدسیان سخن به میان می‌آورد.

بدین‌سان شیوهٔ شاعری شاعر شرقی با نظم و تفکر تحلیلی شاعر غربی درمی‌آمیزد و از این دو شعری به دست می‌آید که نه شرقی است و نه کاملاً غربی، بلکه شعری غربی با مایه‌هایی ره آورد «سفرشرق». گوته اینجا و آنجا از چنین سفری سخن می‌گوید که البته جنبهٔ خیالی دارد و رنگ و بویی شرقی به *دیوان* داده است، رنگ‌وبویی که در ظاهر هم خلاصه نمی‌شود و تنها جنبهٔ تزیینی ندارد، بلکه مایه‌هایی از اندیشهٔ شرقی دارد، که با شعر حافظ عجین شده، و این همان مایه‌های عرفانی است که بدون آن نه شعر حافظ قابل تصور است و نه *دیوان* گوته.

---

۲۶. Despotie (به آلمانی: استبداد). گوته در تعریف شیوهٔ شاعری شرقی و به‌خصوص حافظ از این کلمه کمک می‌گیرد به این معنی که شاعر فارسی‌زبان، به تعریف او، در تشبیه خود به هیچ قاعده‌ای پای‌بند نیست و با خودکامگی تمام آسمان را به ریسمان می‌بافد و این از آزادی‌ای حکایت دارد که شاعر شرقی برای خود قائل است. گوته گرچه این استبداد را متأثر از شیوهٔ حکومت دولت‌های این خطّه می‌داند ولی عیبی هم بر آن نمی‌گیرد.

27. "An Suleika"

سخن گوته در شعر «راز آشکار»، چه آن‌طور که خطاب آغاز آن نشان می‌دهد، به حافظ و شعر او مربوط باشد و چه آن‌طور که پاره‌ای عقیده دارند، دربارهٔ گوته و مفاهیم شعر او مصداق داشته باشد، به حقیقتی اشاره می‌کند که هم در غزل حافظ به چشم می‌خورد و هم در *دیوان شرقی‌ـغربی*. طنز حافظ مایه‌های عرفانی شعر او را به‌هیچ‌روی زایل نمی‌کند. هرچند نمی‌توان حافظ را شاعری عارف خواند و شعر او را از زمرهٔ اشعار عرفانی قلمداد کرد، منکر ورود مایه‌هایی از سنت‌های عرفانی در شعر او هم نمی‌توان شد. این مایه‌های عرفانی هراندازه هم که به نیروی طنز و به کمک فنونی نظیر ایهام با زندگی دنیوی و معانی زمینی درهم شده باشد باز اصل خود را نمی‌تواند به کلّی از نظر بپوشاند.

هرچند همواره باید جنبهٔ زمینی شعر حافظ را در نظر داشته باشیم و به‌خصوص طنز او را که رابطه با دنیای زمینی دارد از یاد نبریم، ولی به‌هرحال حضور این عنصر عرفانی قابل انکار نیست. با حضور این عنصر، میان شعر و جهان برین رابطه‌ای پدید می‌آید که در ساخت شعر تأثیر می‌گذارد. بدین‌گونه شعر حافظ هرچند عرفانی نیست کیفیتی می‌یابد که از پیوند آن با جهان برین پدید می‌آید، کیفیتی که در کنار جنبهٔ زمینی آن حضور خود را دائماً اعلام می‌کند. به‌عبارت دیگر، این شعر هرچند زمینی است، پیوندی با آسمان دارد. این وضعیت در شعر حافظ تأثیری بنیادین دارد و به ساختار غنایی ــ به تعبیر غربی لیریک ــ آن مربوط می‌شود. بیهوده نیست که هگل در کتاب *زیباشناسی* خود غزل حافظ را نمونهٔ شرقی این‌گونه شعر می‌خواند ــ شعری که «در جهت بیان عواطف پیش می‌رود» (۲٤۸).

هگل در بخش دیگری از *زیباشناسی*، آنجا که به تفاوت دنیای شعر با دنیای نثر می‌پردازد، از ارتباط آن با جهان درون می‌گوید:

> تمام این حوزه (طبیعت و اجزایش: خورشید، کوه، جنگل، منظره و نیز ظاهر انسان) بدان جهت وارد شعر می‌شود که روح و درون انسان در آن موجب و ماده‌ای برای فعالیت خود می‌یابد: به‌عنوان محیط انسان، دنیای بیرونی که تنها در ارتباط با درون او دارای ارزش بنیادین است، ولی به خودی خود نمی‌تواند از چنان شأنی برخوردار باشد که موضوع شعر قرار گیرد (۲۳).

آنچه گوته در شعر حافظ یافت و از آن تأثیر پذیرفت، در واقع همین توجه به دنیای درون، درون انسان بود، همان که خاص شعر است، برعکس نثر که به روابط دنیای غایی نظر دارد. شعر غربی، به‌خصوص شعر آلمانی، در قیاس با شعر شرقی، بیشتر به نثر نزدیک است، که نگرشی مادی دارد، دنیای بیرون را در نظر می‌گیرد، بدون آنکه وحدتی که در اصل در همهٔ اشکال و جلوه‌های مجزّا و منفصل عالم وجود دارد پدید آید.

آن رفت‌وآمدی که در شعر حافظ میان زمین و آسمان وجود دارد در واقع چنین وحدتی را به نمایش می‌گذارد. وجود عنصر یادشده در این شعر میان جلوه‌های گوناگون دنیای زمینی، مانند مستی و عشق، و کل عالم هستی وحدتی پدید می‌آورد که گوته روزبه‌روز بیشتر در پی بیان آن بود. عرفان نابی هم که در شعر یادشده از آن سخن می‌گوید، همین است. عرفانی که گوته در شعر حافظ به آن رسید عرفانی است دنیوی که صفت «بی‌زهد» بیانگر آن است.

در سیر تحول فکری گوته، حافظ و تأثیر غزلیات او به دوره‌ای مربوط می‌شود که پس از تأثیر اسپینوزا می‌آید. گوته در دورهٔ کلاسیک خود تحت تأثیر فلسفهٔ اسپینوزا قرار داشت که این در اشعار او نیز خودنمایی می‌کرد. ولی از آن پس شاعر آلمانی از این فلسفه و به‌طور کلی از فلسفه و زبان فلسفی فاصله گرفت، یعنی رفته‌رفته به این نکته رسید که حقیقت عالم هستی چیزی است ورای فلسفه و زبانی که در آثار فلسفی با آن سروکار داریم، زیرا عالم هستی را نمی‌توان با زبان قیاس و منطق استدلال به کمال بیان کرد، و ما کم‌کم در آثار قبل از *دیوان*، به‌خصوص در اشعار پراکنده در *سال‌های تعلیم ویلهلم مایستر* به «ناگفته»هایی برمی‌خوریم که از پیدایش عنصر جدیدی در کار گوته خبر می‌دهد. این عنصر که در آماده‌کردن او برای تأثیرپذیری از حافظ اهمیت بسیار دارد، به سکوت و رازداری مربوط می‌شود، همان که «غیرت عشق» از نادیده گرفتن آن به جوش می‌آید و «زبان همهٔ خاصان» را می‌بُرد.

گوته در نامه‌ای به تاریخ بیست و هفتم سپتامبر ۱۸۲۷ به دوست زبان‌شناسش کارل یاکوب لودویگ ایکن[۲۸] دربارهٔ وجود ابهام در اشعار خود چنین توضیح می‌دهد: «از

28. Karl Jakob Ludwig Iken

آنجا که پاره‌ای از برداشت‌های ما به‌طور کامل و سرراست قابل بیان نیست از مدت‌ها پیش این شیوه را اختیار کرده‌ام که با درهم و برابر هم نهادن مطالب معنی پنهان را بر خوانندهٔ نکته‌بین آشکار گردانم» (به نقل از لنتس ۱۳۰).

در واقع، چنان‌که گفته شد، این شیوهٔ پرهیز از بیان صریح و سرراست پاره‌ای نکات که متناسب با کیفیت هستی انسانی در پیش گرفته شده، از مدت‌ها پیش در کار گوته دیده می‌شود، به‌خصوص از زمان آثاری همچون *سال‌های تعلیم ویلهلم مایستر*[۲۹] و *ترکیبات گزیده*[۳۰] که در *دیوان* گهگاه به اوجی بی‌سابقه می‌رسد؛ پس از آن در رمان *سال‌های سفر ویلهلم مایستر* به‌خصوص در اشعار پراکندهٔ آن ادامه می‌یابد، با قدرتی بیش از *سالهای تعلیم ویلهلم مایستر*، تا آن‌گاه در *فاوست* ۲ (قسمت دوم تراژدی) اوج تازه‌ای بگیرد.

ولی آنچه در این همه به چشم می‌خورد و ذکر آن لازم می‌نماید اینکه این شیوه همواره با طنز همراه است. به‌خوبی پیداست که این دو عنصر در کار گوته با هم در ارتباط است و از یک منشأ سرچشمه می‌گیرد. هر دو نیز با هم یک‌بار در *دیوان شرقی‌ـغربی* و دیگر بار در *فاوست* ۲ به اوج شکوفایی خود می‌رسند. شاید بی‌دلیل نبود که هر دو این آثار تا مدت‌ها یعنی بیش از یک قرن مورد بی‌مهری و بی‌توجهی ادب‌دوستان و حتی گوته‌شناسان قرار داشت، تا بالاخره در قرن بیستم رفته‌رفته توجه پاره‌ای از ادبا و گوته‌شناسان را به خود جلب کرد. تحقیقات دربارهٔ *دیوان* وسعت گرفت و در سال‌های اخیر به‌خصوص در سال ۱۹۹۹، که به نام گوته نام‌گذاری شد، چاپ‌های متعددی از آن، با حاشیه‌نویسی جداگانه، منتشر شد و *فاوست* ۲ نیز رفته‌رفته به صحنهٔ تئاتر آمد. پیش از آن همواره *فاوست* ۱ را به صحنه می‌آوردند و دیرزمانی نیست که *فاوست* ۲ نیز در تئاتر آلمان و اروپا هواخواهانی یافته و حتی در سال‌های اخیر کارگردان‌هایی با شیفتگی بسیار از اجرای هر دو *فاوست* باهم سخن می‌گویند و به آن هم عمل می‌کنند، که البته حوصلهٔ بسیار می‌خواهد و تماشاگرانی که تحمل ساعت‌ها نشستن روی صندلی تئاتر را داشته باشند.

اما نقش حافظ در این میان چه بوده است؟ از آنچه دربارهٔ سیر تحول شعر و اندیشهٔ

---

29. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*
30. *Die Wahlverwandtschaften*

گوته گفته شد چنین برمی‌آید که جریان یادشده به ناگاه پدید نیامده که بتوان آن را به‌سادگی و مستقیماً به حافظ و تأثیر او از راه ترجمهٔ هامر ارتباط داد. گفتهٔ کومرل نیز که قبلاً به آن اشاره شد به همین نکته نظر دارد: شاعر آلمانی از برخورد با همتای ایرانی خود به وجد آمده و از دیدن این همه شباهت برانگیخته می‌شود چندان‌که دست به قلم می‌برد و اثر تازهٔ خود را می‌آفریند. می‌توان گفت که دیدار با شاعر ایرانی در نیمهٔ راه تحول صورت گرفته، نه در آغاز آن.

آمادگی برای چنین برانگیختگی از پیش وجود داشته است. ولی این سؤال به‌هرحال پیش می‌آید که اگر چنین دیداری دست نمی‌داد چه می‌شد؟ *دیوان شرقی‌ـغربی* به وجود نمی‌آمد. یعنی این مضامین حافظ ــ بگذریم از آنچه از سعدی و عطار و دیگر شاعران ایرانی و عرب و حتی از تورات وارد این اثر گوته شده ــ شکل تازه به خود نمی‌گرفت و از زیر قلم شاعر آلمانی به جامعهٔ ادب عرضه نمی‌شد. ولی از این مهم‌تر ــ نکته‌ای که تاکنون توجهی به آن نشده و اگر از سوی دانشمندانی چون کورف و اشتایگر اشاره‌ای به آن شده اندک و گذرا بوده ــ نقش حافظ را در تکمیل شیوهٔ یادشده نمی‌توان انکار کرد.

هم طنز گوته و هم شیوهٔ بیان پرابهام که، چنان‌که گفته شد، دو عنصر بنیادین دورهٔ پایانی گوته را تشکیل می‌دهد از حافظ و غزل او سود بسیار جسته است، سودی که تنها در عناصر صوری خلاصه نمی‌شود. و اصولاً صورت بدون معنی چیست؟ این هر دو عنصر با محتوایی که شعر حافظ داراست عجین شده است، همان محتوایی که می‌توان تحت نام عرفان و مفاهیم و مضامین عرفانی خلاصه کرد.

اینجا در غزل حافظ گوته با دنیایی روبه‌رو شد که اگر دنیای او را دگرگون نکرد دست‌کم شیوهٔ نگرش و بیانی را که خود نیز پیش از آن به آن رسیده بود یک مرحله به پیش برد. با شعری آشنا شد که در این نگرش سابقه و سنت‌های دیرینه‌ای داشت و با شاعری آشنا شد که در این سنت‌ها پرورش یافته بود و در شعر خود آن را به‌کمال رسانده بود، کمالی که هم به معنی اوج و هم دگرگونی آن بود.

باید دانست که گوته عرفان شعر فارسی را آن‌سان که در شعر مولوی و جامی بیان می‌شود، رد می‌کند. گوته به‌طور کلی به عرفان نظر خوشی نداشت و به‌خصوص عرفان از نوع هندی‌اش را یکسره رد می‌کرد و از این لحاظ با شاعران و نویسندگان رمانتیک

اختلاف داشت. ولی در شعر حافظ به عرفانی رسید که در دادوستد با نگرش مادی دنیا قرار داشت، عرفانی که آسمان را به زمین می‌آورد و از ارتباط این دو کل عالم هستی را به تصویر می‌کشید.

طنزی هم که در شعر حافظ با آن روبه‌رو شد به همین برداشت دوسویه مربوط می‌شد، برداشتی که به هرچه می‌رسید آن سوی دیگر را می‌دید، پس دم برنمی‌آورد، چون به راز می‌رسید. طنز حافظ با این رازداری که حاکی از رسیدن به رازمندی هستی بود برای گوته تازگی داشت. گوته با همهٔ سابقه‌ای که از سنت‌های عرفانی به ارث برده بود تازه با آن روبه‌رو می‌شد. این بود که چون شیوهٔ حافظ را در پیش گرفت در این کار چندان پیش نرفت که به کمال هنری آن دست یابد، هر چند شعری چون «شیفتگی خجسته» یکی از شاهکارهای او بلکه شعر آلمان به‌طور کلی به شمار می‌رود. ولی در همین شعر می‌بینیم که چون به رازداری و خاموشی دعوت می‌کند چطور خودْ آن را نقض می‌کند و به توضیح می‌پردازد، برخلاف حافظ که چون خموش می‌گوید دیگر دم فرو می‌بندد.

این البته به شیوهٔ سخن گفتن حافظ مربوط می‌شود که بر پیشینهٔ غزل‌سرایی فارسی تکیه دارد. از سنایی و خاقانی و سعدی و دیگر استادان غزل فارسی بهره‌ها گرفته و ویژگی‌های خود را یافته است. گوته هر کجا که از شیوهٔ شاعری حافظ تقلید می‌کند در نیمهٔ راه می‌ماند، یا بهتر بگوییم از نیمهٔ راه جهت خود را تغییر می‌دهد، به غرب می‌گرود، و از این همه شعری شرقی و غربی پدید می‌آید با جاذبه‌های خاص خود.

و همین‌گونه است کاری که شاعر آلمانی با طنز می‌کند. طنزی که او در پیش می‌گیرد در اصل در تفکر غربی او ریشه دارد، نمایش نگرش غربی است در برخورد با دنیای شرق که آن را نمی‌پذیرد مگر به طنز. ولی این در برخوردش با شعر حافظ و در جریان این آشنایی و تأثیرپذیری صورت دیگری نیز به خود می‌گیرد که از دریافت طنز حافظ پدید می‌آید.

در اینجا در واقع دوگونه طنز با هم روبه‌رو می‌شوند، یکی طنز غربی که زبانی عریان دارد، مستقیم و سرراست است. و دیگری طنز شرقی که بسیار پوشیده است و به زیور بسیار آراسته، از جمله به موسیقی کلام با وسعتی که در شعر فارسی و به‌خصوص

شعر حافظ دارد (جناس لفظی و معنوی با همهٔ فنون و جلوه‌های گوناگونش). گوته نیز در واقع با نامی که ابتدا قصد داشت تا بر *دیوان* خود بگذارد و در آن همتای ایرانی خود را سراینده[۳۱] می‌خواند و نیز با نام «مغنی‌نامه» که بر دفتر نخست *دیوان* می‌گذارد، به این ویژگی مهم و بنیادین شعر فارسی و غزل حافظ اشاره می‌کند. در اینجا وضعی که طنز غربی به خود می‌گیرد وضعی دوگانه است: از یک‌سو در پی انتقال مضامین شعر شرقی به جامهٔ شعر غربی است و از سوی دیگر با طنز این شعر روبه‌رو می‌شود که مشکل مضاعفی است. گوته در اکثر موارد از این درگیری مضاعف پرهیز می‌کند ــ البته می‌توان چنین پنداشت که همیشه و همه‌جا هم به دریافت آن توفیق نمی‌یابد. یعنی ترجمهٔ هامر با نارسایی‌های بسیارش وسیلهٔ درخوری برای دریافت همهٔ ظرایف کار حافظ نیست، و به جرئت می‌توان گفت همین اندازه هم که گوته از آن بهره برده دست‌کم نیمی از آن به توانایی‌های خارق‌العادهٔ خود او مربوط می‌شود.

ولی با این‌همه گهگاه میان دو نگرش با دو طنز متفاوت، برخورد زیرکانه و ظریفی پیش می‌آید که اینجا و آنجا در *دیوان* با آثار خجستهٔ آن روبه‌رو می‌شویم. یکی از این‌گونه آثار شعر «امید وصل»[۳۲] است که در آن گوته بار دیگر مضمون آفرینش را جلوه‌ای شاعرانه می‌بخشد:

آیا شود ستارهٔ جانان بار دگر شویم در آغوش،
درد فراق و ظلمت جانکاه پارینه‌ها کنیم فراموش؟

آری تویی که بسته به جانت شور دل و نشاط روانم؛
چون یاد آرم آن گذشته و آن رنج ز اکنون بلرزم و سخن نتوانم.

عالم چو جان به روز نخستین در دست جاودان خدا داشت،
می‌داد حق به کار جهان نظم آدم به خاک عالم می‌کاشت؛

چون «کُن!» طنین فکند در افلاک آه از نهاد گیتی برخاست،
خلقت چه پرتوان و برومند گام عظیم بودن آراست،

بنمود مهر چهره و بگریخت پرشرم تیرگی به نهان شد؛
از هم شکافتند عناصر غرق نفاق کار جهان شد.

---

31. Sänger
32. “Wiederfinder”

رفتند هر کدام به سویی، هریک به راه خویش شتابان
هریک به کنج دور مکانی بی‌شوق آشنایی یاران

عالم خموش و ساکت و تنها اینک خدای عالم تنها!
پس آفرید رنگ فلق را وین شد به فکر عالم فردا

در روشنای تیره ازو زاد افسون رنگ‌های سحرگاه
اینک هوای گرم گرایش کاید هر آن که رفته به ناخواه

با شوق پرشرارهٔ دیدار جویند یار رفته و یابند
وندر نگاه گرمی دیرین بگسستگان به هم بشتابند

چون ما جهان خویش بسازیم حاجت دگر به کار خدا نیست

پرواز سرخ بال سپیده پیوست با تو دست و دهانم
شب با هزار مُهر خدایی پیوند جان نهاده به جانم

ما عاشقان به شادی و اندوه سرمشق عاشقان جهانیم
فرمانِ «کُن!» ز هم نتواند افکندمان که بسته به جانیم
(۹۷-۹٦)

در اینجا طنز گوته، از یک‌سو، گامی فراتر از حافظ رفته و از سوی دیگر، پشت موسیقی کلامی که در سراسر *دیوان* نظیرش کمتر دیده می‌شود پنهان شده است. می‌توان گفت که گوته در این شعر راه حافظ را ادامه داده و با طنز تیز و پوشیدهٔ آن از لحاظ اندیشه و معرفت گامی به پیش برداشته است.[۳۳]

در این‌گونه اشعار که به‌عنوان یکی دیگر از نمونه‌های بارز آن می‌توان از «شوق خجسته» نام برد، شورسخنی که از ویژگی‌های کلام حافظ به شمار می‌آید[۳٤] و در *دیوان* نیز اینجا و آنجا به آثاری از آن برمی‌خوریم ــ مثلاً در بند پایانی «جسم و جان» ــ به‌طور کامل و بدون تردیدهای خردگرایانهٔ نهفته در طنز به گوش می‌رسد.

۳۳. کورف دربارهٔ این شعر از لحن «بسیار جدی» و در همان حال از «طنز خدایی» سخن می‌گوید نک:
Korff, 188.
۳٤. از این ویژگی غزل حافظ، شبلی به تفصیل سخن می‌گوید، نک: شبلی نعمانی، جلد دوم، ص ۱۹٤ به بعد.

منابع

شبلی نعمانی، محمد. *شعر العجم*. ترجمهٔ محمدتقی فخرداعی‌گیلانی. ۲ج. تهران: مطبعهٔ مجلس، ۱۳۳۹.

Arberry, Arthur J. "Orient Pearls at Random Strung. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* Xl (1943-46): 699-709.

Bahr, Ehrhard. *Die Ironie im Sätwerk Goethes*. Berlin, 1972.

Goethe, Johann Wolfgang. *West–östlicher Divan*. Hersg. von Michael Knaupp. Stuttgart, 1999.

Goethe, *West-östlicher Divan*. Hersg. von Hendrik Birus. Frankfurt am Main 1994.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen üer die äthetik*. Hersg. von. R. Bubner. Stuttgart, 1971.

Kommerell, Max. *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt am Main, 1943.

Korff, H. A. *Goethe im Bildwandel seiner Lyrik*. 2 Bd. Hanau/Main, 1958.

Schaeder, H. H. *Goethes Erlebnis des Ostens*. Leipzig, 1938.

Staiger, Emil. *Goethe*. Bd. III. Zürich, 1959.

Trunz, Erich. *Goethes Werke*. Hersg. von E. T. Hamburg, 1952.

Wickens. G. M. "The Persian Conception of Artistic Untity in Poetry." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* XIV (1952): 239-243.

نگاهی تطبیقی به شعر «ای مرغ سحر» دهخدا و «به‌یاد آر» آلفرد دو موسه

حسن جوادی*

چکیده

دهخدا شعر «ای مرغ سحر» را به‌یاد دوست و همکارش میرزا جهانگیرخان صور اسرافیل سروده است. اعتقاد بر این است که این مسمّط غم‌انگیز به لحاظ نوع بیان گواهی است بر پیش‌گامی دهخدا در شعر معاصر، و گفته شده که این اوّلین شعر فارسی است که در آن نفوذ شعر اروپایی مشهود است. برخی بر این عقیده‌اند که وی تحت تأثیر شعر «وقتا که گلوب بهار یکسر» از رجایی‌زاده بوده است. شعر رجایی‌زاده تقلیدی است از شعر «به‌یاد آر» آلفرد دو موسه که زمانی عاشق رمان‌نویس و نویسندهٔ مشهور فرانسوی خانم ژرژ ساند بوده است. در این مقاله به احتمالِ تأثّرِ دهخدا از شعر «به‌یاد آر» موسه و شعری که صابر از شعر رجایی‌زاده ساخته است، خواهیم پرداخت.

کلیدواژه‌ها: دهخدا، آلفرد دو موسه، رجایی‌زاده، تأثیرپذیری دهخدا از ادبیّات فرانسه، ادبیّات تطبیقی.

مقدمه

شعر «ای مرغ سحر» دهخدا را همه به‌خاطر داریم که چگونه شبی در ایوِردُن[1]

* استاد بازنشستهٔ دانشگاه بِرکْلی (کالیفرنیا)
پیام‌نگار نویسنده: jahan12@comcast.net

1. Yverdon-les-Bains

سوئیس دوست از دست رفته‌اش میرزا جهانگیرخان صور اسرافیل را در خواب می‌بیند که به او می‌گوید: چرا نگفتی او جوان افتاد؟ دهخدا می‌گوید:

> من از این عبارت چنان فهمیدم که می‌گوید: چرا مرگ مرا در جایی نگفته یا ننوشته‌ای؟ و بلافاصله در خواب این جمله به‌خاطرم آمد: «یاد آر ز شمع مرده یاد آر!» در این حال بیدار شدم و چراغ را روشن کردم و تا نزدیک صبح سه قطعه از مسمّط ذیل را ساختم و فردا گفته‌های شب را تصحیح کرده و دو قطعه دیگر بر آن افزودم و در شمارهٔ اول صور اسرافیل منطبعهٔ ایوردن سوئیس چاپ شد. («دیباچه» ٤٣)

ای مرغ سحر، چو این شب تار — بگذاشت ز سر سیاه‌کاری
وز نفخهٔ روح‌بخش اسحار — رفت از سر خفتگان خماری
بگشود گره ز زلف زر تار — محبوبهٔ نیلگون عماری
یزدان به کمال شد پدیدار — و اهریمن زشت‌خو حصاری

یار آر ز شمع مرده، یاد آر!

ای مونس یوسف اندرین بند — تعبیر عیان چو شد تو را خواب
دل پر ز شعف، لب از شکرخند — محسود عدو، به کام اصحاب
رفتی برِ یار و خویش و پیوند — آزادتر از نسیم و مهتاب
زان کو همه شام با تو یک‌چند — در آرزوی وصال احباب

اختر به سحر شمرده، یاد آر!

چون باغ شود دوباره خرّم — ای بلبل مستمند مسکین
وز سنبل و سوری و سپرغم — آفاقْ نگارخانهٔ چین
گل‌سرخ و به رخ عرق ز شبنم — تو داده ز کف قرارو تمکین
زان نوگل پیش‌رس که در غم — ناداده به ناز شوق تسکین

وز سردی دی فسرده، یاد آر!

ای همره تیهِ پورِ عمران — بگذشت چو این سنین معدود
وان شاهد نغز بزم عرفان — بنمود چو وعد خویش مشهود
وز مذبح زر چو شد به کیوان — هر صبح شمیم عنبر و عود
زان کو به‌گناهِ قوم نادان — در حسرت روی ارض موعود

در بادیه جان سپرده، یاد آر!

چو گشت ز نو زمانه آباد — ای کودک دورهٔ طلایی
وز طاعت بندگان خود شاد — بگرفت ز سر خدا خدایی
نه رسم ارم، نه اسم شدّاد — گل بست دهان ژاژخایی
زان کس که ز نوک تیغ جلّاد — مأخوذ به جرم حق‌ستایی
تسنیم وصال خورده، یاد آر!

(دهخدا ۲ـ٤)

دربارهٔ این مسمّط غم‌انگیز که نشان‌دهندهٔ غم و اندوه دهخدا و در عین حال انزجار دهخدا از رژیم بیدادگر محمدعلیشاه و قاتلان دوست و همکارش میرزا جهانگیرخان صور اسرافیل است، بسیار بحث شده است، و عده‌ای از ادیبان آن را نخستین نمونهٔ شعر نوِ فارسی به‌شمار می‌آورند. یحیی آرین‌پور می‌گوید دهخدا در این شعر «از لحاظ سبک و قالب‌بندی، در ادبیات ایران بدعت تازه‌ای گذاشت و پای از چهار دیوار افکار و انواع مرسوم شعر قدیم بیرون نهاد»[۲] (ج۲، ۹۷).

منوچهر آتشی گفته است: «این مسمّط به لحاظ نظرگاه عاطفی زنده و ملموسش و به لحاظ نوع بیانش (اگر پیش از *افسانهٔ* نیما سروده شده باشد) گواه زنده‌ای است بر پیش‌گامی دهخدا در شعر معاصر، و البته بیشتر از جهت دید شاعرانهٔ غیرمتکلف، نه قالب» (مرادی کوچی ٤١٤). منیب‌الرحمن[۳] در کتاب *شعر فارسی بعد از انقلاب* می‌گوید: «دهخدا اولین کسی بود که در مرثیه‌ای که به‌یاد دوستش میرزا جهانگیرخان صور اسرافیل در ۱۹۰۹ (۱۲۸۷ هـ . ش.) نوشت، علیه قالب‌های سنتی طغیان کرد»، و آن‌گاه وزن و قافیه شعر را شرح داده می‌گوید که این نوع شعر از طرف عدهٔ کثیری از

---

۲. آرین‌پور اضافه می‌کند: چون این قطعه هم از لحاظ شکل و هم از حیث مضمون و طرز بیان در ادبیات ایران بی‌سابقه بود، در آن هنگام بسیار پسندیده افتاد و بعدها نظایر زیاد بر آن ساختند که از آن جمله است قطعاتِ

ای مرغ سحر چو لیلهٔ تار	انداخت ز رخ نقاب ظلمت	(احمد خرم)
آن گاه که کوکب سعادت	گردد ز پس افق نمایان	(یحیی دانش)
صبح آمد و مرغ صبحگاهی	زد نغمه به‌یاد عهد دیرین	(پروین اعتصامی)
ای دل ز جفای دیده یاد آر	زان اشک به ره چکیده یاد آر	(ملک‌الشعرای بهار)
هر سال چو نوبهار خرم	بیدار شوَد ز خواب نوشین	(اسدالله اشتری)
ای مرغ سحر چو باد شبگیر	برخاست ز جانب خراسان	(عبدالرحمن فرامرزی)
ای دختر کاخ و کشور جم	تاکی به خلاف ره سپاری	(حیدرعلی کمالی)

3. Munibur Rahman

شاعران هم‌زمان دهخدا مورد تقلید قرار گرفت، و نمونه‌هایی هم نقل می‌کند (۹۷). منیب‌الرحمن باز در جای دیگر این شعر را، که در شمارهٔ سوم *صور اسرافیل* (۸ مارس ۱۹۰۹) چاپ شد، اوّلین شعر فارسی می‌داند که در آن نفوذ شعر اروپایی مشهود است، و می‌گوید: «این شعر نه‌تنها نوعی جدید و محبوب را به خوانندگان ایرانی معرفی کرد بلکه به‌سبب سمبولیسم عمیق و احساسات شخصیِ تکان‌دهندهٔ آن قابل توجه است» (١٦٦).

معلوم نیست که خود دهخدا از لحاظ سبک و قالب شعری متوجه این نوآوری بوده باشد، زیرا هنگامی که می‌گوید: «این مسمّط را نوشتم» به‌نظر می‌رسد که بیشتر توجهش به محتوای شعر و زنده ساختن خاطرهٔ دوست شهیدش بوده است. آرین‌پور و هم‌چنین رئیس‌نیا ذکر کرده‌اند که احتمالاً دهخدا این شعر را تحت تأثیر شعر «وقتا که گلوب بهار یکسر» از محمود اکرم بی رجایی‌زاده (١٨٤٦ـ١٩١٤/ ١٢٦٣ـ١٣٣١ هـ‍ ق.)، سروده است، که می‌توان گفت از اوّلین طرفداران شعر نو در ترکیه بوده است. رجایی‌زاده یکی از مهّم‌ترین شاعرانی بود که برِگرد مجلهٔ مشهور *ثروت فنون* (۱۸۹۱ـ۱۹۰۱) جمع شدند و جریان ادبیات جدید ترک را به‌وجود آوردند. رجایی‌زاده اوّلین شاعر ترک است که در مبانی زیباشناسی شعر غرب مطالعه کرده و از جریانات شعری فرانسه قرن نوزدهم و خاصه رمانتیک‌ها تأثیر بسیار پذیرفته است. بسیاری از شعرای آن دورهٔ ترک، چون توفیق فکرت، عبدالحق حامد و نامق کمال، او را از استادان مسلم شعر جدید ترک دانسته‌اند. استبعادی ندارد که دهخدا شعر او را در نظر داشته است.

شعر رجایی‌زاده که در مجموعهٔ *پژمرده*، از مجموعه‌های اواخر عمر او، چاپ شده چنین است:

وقتا که گلوب بهار، یکسر   اشیاده عیان او لور تغیّر
وقتا که هزار عشق‌پرور   یا پُر اقلار ایله ایدوب تستّر
بیلم کیمه قارشی حسر تندن؟   باشلار نَوَحاته بی‌تأخر؟
قیل گوگ یوزینین لطافتندن   صافیّت عشمی تخطّر
یاد ایت بنی بر دقیقه یاد ایت!

بر لیل سکون نماده تنها   اولد قجه تشیه سنین سر آب
قیل چشمکی عطف سمت بالا   سودالر ایچنده نور مهتاب
اولدوقجه درونکه غم افزا   ایله اوکچن دمی تذکر

پیش نظرنده سطح دریا ایتد کجه تموّج وتنوّر
یاد ایت منی ساکنانه یاد ایت!
وقتا که صباحه قارشی ناگاه بر زورق ایچنده تک بر انسان
حسرته چکوب بر آتشین آه تتره‌ک سس ایله اولور غزلخوان
اول آه حزین عاشقانه اول غملی ترانه تحسر
بی‌شبهه ایدنجه قلب و جانه ایجاب تأثر و تکدر
یاد ایت بنی بر دقیقه یاد ایت!
وقتا که طوروب شو قلب غمناک طوپر اقده نهان اولور وجودم
وقتا که طوب دهانمه خاک شوقکله تمام اولور سرودم
تنها کیجه لرده بر خیالت منظورک اولونجه بالتحیر
یوم چشمکی با کمال رقت بدبختی عشقم ایت تصوّر
یاد ایت بنی بر دقیقه یاد ایت!
(حبیب ۱۹۲ـ۱۹۳)

ترجمهٔ فارسی این شعر چنین است:
آن گاه که بهار فرا می‌رسد و در تمام اشیاء تغییرات پدید می‌آید
آن گاه که هزاران عشق‌پرور در میان برگ‌ها جلوه‌گری می‌کنند،
و نمی‌دانم از دوری چه کسی ناله و فریاد می‌کنند،
در آن دم از لطافت آسمان صفای عشق مرا درک کن
مرا به‌یاد آر، یک دقیقه مرا به‌یاد آر.
آن گاه که در شبی خاموش بر طرف جویبار نشسته‌ای
و نگاه خود را به سوی آسمان می‌کنی، در میان پرتو دل‌انگیز مهتاب،
و در پیش رویت سطح موج‌زن و پر تلألؤ دریا گسترده است،
و درونت را خاطرات گذشته پر اندوه و غم‌افزا می‌کند،
مرا در سکوت خود به‌یاد آر.
آن‌گاه که در سپیده‌دمان ناگاه در زورقی انسانی تنها می‌بینی،
که با حسرت آهی می‌کشد و غزل‌خوان می‌شود،
آن آه حزین عاشقانه، آن ترانهٔ پر غم و تحسر،
مرا نیز در نهان به‌یاد آر.
آن‌گاه که این دل غمناک از حرکت باز ایستد و وجودم در خاک پنهان گردد،

وقتی که دهانم پر خاک شود و سرود برخاسته از عشق تو به پایان رسد،
در شب‌های تنهایی اگر خیال من به سراغت آید،
یک لحظه چشم خود را بر هم بگذار و بدبختی عشقم را در نظر آور،
و مرا غمگینانه به‌یاد آر.

ترجمهٔ شاعرانه این شعر از عزت‌الله رزّاقی چنین است:

آن‌گه که رسد بهار از ره — گیتی همه می‌شود منزّه
آن‌گه که ز شور عشق بلبل — هر برگ کند شکوفه ناگه
بنگر ز غم کدام لیلی — قمری شده نوحه‌خوان و مجنون
در پهنهٔ صاف آسمان‌ها — خواننده سرود قلب پرخون

یاد آر از این غریبه یاد آر

تنها ز شب سیاه بی‌تاب — غم یار گزیده بر لب آب
بفکن نظری به‌سوی بالا — این جلوه موج نور مهتاب
هر خار غمی که از گذشته — در دل خَلَدت فکن به تالاب
دریا نگر و تموّج نور — وان گاه یکی شکفته لبلاب

یاد آر از این غریبه یاد آر

باشد که سحر دم سپیده — ز آن خستهٔ زورق آرمیده
بینی ز زلال عاشقانه — سر کرده یکی غمین ترانه
سوزان جگر و خراب و دل‌خون — آهی به‌دل اشک بر دو دیده
نالان و حزین، غمین و گریان — دل‌خسته و زار، اشک‌ریزان

یاد آر از این غریبه یاد آر

وقتی دلی از تپش فتاده — در خاک و گل آشیان بجوید
وقتی دهنی پر از خس و خاک — دم بسته ره عدم بپوید
ناخوانده سرود آخرین شوق — خواهد ز جهان وداع گوید
اشکی بفشان ز چشم نمناک — کان اشک عیان چو من بموید

یاد آر از این غریبه یاد آر[٤]

دهخدا ترکی‌راخوب می‌دانسته واشعاری به ترکی در جواب شاعر بزرگ آذربایجانی صابر، که اشعارش را در مجلهٔ مشهور *ملانصرالدین* منتشر می‌کرده، گفته است. یکی از شعرهای ترکی دهخدا در شمارهٔ ۲۳ *صور اسرافیل* (۱۷ محرم ۱۳۲۷ هــ ق.) چاپ شده

---

٤. این ترجمهٔ چاپ نشده را رزّاقی به من داد (نویسنده).

است که به طنزْ مرگِ یکی از روحانی‌نمایان قشری‌مذهب قفقاز را به ملانصرالدّین تسلیت می‌گوید. جالبِ اینکه در ۱۹۰۷ صابر نظیره‌ای به شعر رجایی‌زاده منتها به طنز با مطلع «وقتا که قوپور بیر ائو ده ماتم» ساخته است که در آن می‌گوید: «وقتی که در خانه‌ای ماتمی اتفاق می‌افتد و انواع غذاها پخته می‌شود، در آن مجلس مرا هم به‌یاد آر» (۷۴ـ۷۵). یک سال بعد، صابر شعر دیگری در جواب شعر طنزآمیزی از مشهدی حبیب زینال اوف، که قیز دیرمالی تخلص می‌کرد، نوشت که باز نظیره‌ای است بر شعر رجایی‌زاده (رئیس‌نیا ۷۸)، ولی در آن روح انقلابی و بیدارگر صابر هوایی دیگر دارد:

مادام که حامیان ظلمت
خوشلار که، دوام ایده جهالت:
هیهات بیلور می اوندا ملت،
توحید نه در و یا نبوت؟
مکتب ایدیر اقتضا زمانه،
بی‌خار اولا تا گل فراست،
ای سیر آرایان او گلستانه!
اصلی یوقی بکلمک نه حاجت؟
خواب ایت هله، غافلانه خواب ایت! (۱۱۵)

این شعر در ترجمهٔ خوب احمد شفایی چنین است:

مادام که حامیان ظلمت،
خواهند ادامهٔ جهالت،
فهمد مگر این گروه ملت،
توحید چه باشد و نبوت؟
مکتب کند اقتضا زمانه،
بی‌خار شود گل فراست،
کم جوی صفا در این زمانه،
چون نیست، به جستجو چه حاجت؟
ای خفتهٔ من، بخواب غافل!

توفیر سفید با سیه چیست؟
البته ز هوش رفته بیمار
قادر به دوای درد خود نیست.
لکن فقط آن جناب دلاّک
گاهی کندش عجب طبابت،
بیمار، بخواب، بی‌خبر پاک!
خونت بمکد اگر حجامت،
هی غلت نزن، بخواب غافل!
باور ننما که لفظ کافر
خارج شود از همه لغت‌ها،
مادام که هست میرزا قنبر،
کس نیست مصون ز ملعنت‌ها،
امکان ندهد چو جسم واحد
این خلق به‌سر برد معیشت،
افسانه کفر و شرک ملحد
کی ترک شود، که گشته عادت:
فهمیدی اگر، بخواب غافل (۱۶۰ـ۱۶۱)

شعر رجایی‌زاده تقلیدی است از شعر شاعر بزرگ رمانتیک فرانسه آلفرد دو موسه[۵] (۱۸۱۰ـ۱۸۵۷) به‌نام «به‌یاد آر»، که در زمان عشق او به رمان‌نویس و نویسندهٔ مشهور فرانسوی ژرژ ساند (۱۸۰۴ـ۱۸۷۶) نوشته شده است.

اشعار موسه در دو مجموعه جمع‌آوری شده است: مجموعهٔ اوّل اشعار نخستین او را تا سال ۱۸۳۵، و مجموعهٔ دوّم، که *اشعار تازه*[۶] نام دارد، شعرهای او را از ۱۸۳۵ تا ۱۸۵۷ دربرمی‌گیرد. عشق موسه و ساند در سال ۱۸۳۳ شروع می‌شود و از عشق‌های مشهور آن دوره است. آن دو پس از گذراندن یک زمستان در ونیز از هم جدا می‌شوند و زیباترین اشعار موسه تحت تأثیر این عشق سروده شده است. شعر «به‌یاد آر» شهرت

5. Alfred de Musset
6. *Poésies nouvelles*

بسیار داشته و موزارت آن را به موسیقی درآورده است[۷]. اوّل ترجمهٔ آزاد و زیبای این شعر را از مهدی روشن ضمیر، که حق استادی بر من داشت، در اینجا نقل می‌کنم:

هنگام سحر که نرم نرمک / تاریکی شب رسد به پایان
قندیل ستاره‌ها بمیرد / سر بر زند آفتاب رخشان
از خواب خوشی شوی چو بیدار
زین دیدهٔ شب نخفته یاد آر
آن دم که تو را فرا بگیرد / احلام و تخیلات شیرین
آن دم که تپد دلت به سینه / از لذت خاطرات دیرین
گر نغمهٔ دلکشی کنی گوش
ما را به‌خدا مکن فراموش
آن‌گاه که در دل تو غوغاست / از عطر لطیف یاسمن‌ها
آن‌گه که گذر کنی خرامان / بر صفحهٔ سبز این چمن‌ها
یک دم نظری بکن خدا را
آن سبزه و ردّ پای ما را
وقتی که کمند گیسوانت / افشان شده است دوش تا دوش
وقتی که به یک نگاه گیرا / شوریده دلان شوند مدهوش
ای گل چه بجا بود که گاهی
بر جانب ما کنی نگاهی
آن‌گاه که سرنوشت شومی / افکند میان ما جدایی
آن‌گه که خزان رسید و پژمرد / این تازه نهال آشنایی
از خاطر خود مبر خدا را
لبخند و نگاه آشنا را
تا آن دم واپسین که ما را / این تودهٔ خاک هست منزل
تا با شعف و امیدواری / در گوشهٔ سینه می‌تپد دل
در بند تو باد جسم و جانم
نام تو همیشه بر زبانم
وقتی‌که دل شکستهٔ من / آرام شود به سینهٔ خاک
وین روح لطیف آسمانی / پرواز کند به اوج افلاک

---

7. Vergiss mein nicht

هر خاطره‌ای رود چو بر باد
باور نکنم رَوی تو از یاد

دم در کش و ناله کم کن ای دل — از سوز فراق و درد دوری
ماتم‌زده را علاج نبود — الاّ که تحمل و صبوری

گر هست وفا و مهر بر دل
هرگز نبود فراق مشکل

شاید صنما من و تو باشیم — از گردش روزگار غافل
ره طی شود و نگفته ماند — آن درد و غم نهفته در بر دل

بگذار از این شراره باری
بر دفتر خویش یادگاری[8]

شعر «به‌یاد آر» در مجموعهٔ *اشعار* موسه چنین است:

Rappelle-toi

Rappelle-toi, quand l'Aurore craintive
Ouvre au Soleil son palais enchanté;
Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive
Passe en rêvant sous son voile argenté;
A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite,
Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite,
Ecoute au fond des bois
Murmurer une voix:
Rappelle-toi.

Rappelle-toi, lorsque les destinées
M'auront de toi pour jamais séparé,
Quand le chagrin, l'exil et les années
Auront flétri ce cœur désepéré;
Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême!
L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.

---

۸ مرحوم روشن ضمیر ترجمهٔ فارسی این شعر را حدود سی سال پیش به من داد (نویسنده).

Tant que mon cœur battra,
Toujours il te dira
Rappelle-toi.

Rappelle-toi, quand sous la froide terre
Mon cœur brisé pour toujours dormira;
Rappelle-toi, quand la fleur solitaire
Sur mon tombeau doucement s'ouvrira.
Je ne te verrai plus; mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une sœur fidèle.
Ecoute, dans la nuit,
Une voix qui gémit:
Rappelle-toi. (448)

دهخدا هنگام نوشتن شعر «ای مرغ سحر» سی ساله بوده و ظاهراً آشنایی نسبتاً خوبی با ادبیات فرانسه داشته است. او در مدرسهٔ علوم سیاسی تحصیل کرده، در سفارت ایران در بالکان به‌عنوان منشی معاون‌الدوله غفاری خدمت گزارده، و در وین اقامت داشته و به پاریس و رم سفر کرده بود. شعر «به‌یاد آر» آلفرد دو موسه یکی از مشهورترین اشعار رمانتیک فرانسه بود و در اغلب مجموعه‌های شعر آورده می‌شد و احتمال اینکه دهخدا آن را خوانده بوده باشد بسیار است. از سوی دیگر رجایی‌زاده نیز از شعرای مشهور ترک هم‌زمان دهخدا بوده است و سبک شعر و کلماتی که به‌کار می‌برد (چون «تسنیم وصال خورده») و همچنین قوافی آن یادآور سبک شعر ترک است. از این‌ها گذشته، دهخدا مسلماً با دو نظیره‌ای که صابر از شعر رجایی‌زاده ساخته آشنا بوده است. بدین‌ترتیب می‌توان گفت که تمام این عوامل در ذهن او بوده و زمینهٔ شعری را فراهم آورده که پس از به‌خواب دیدن دوست از دست رفته‌اش شعر زیبای «ای مرغ سحر» را با حال و هوایی خاص و مناسب با دل داغدار خود به‌وجود آورده است.

منابع

آرین‌پور، یحیی. *از صبا تا نیما*. ۲ج. تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۷۲.

حبیب، اسماعیل. *تورک تجدّد ادبیاتی تاریخی*. استانبول: مطبعۀ عامره، ۱۳٤۰.

دهخدا، علی‌اکبر. *مجموعۀ اشعار دهخدا*. به‌اهتمام محمد معین. تهران: کتاب‌فروشی زوّار، ۱۳۳٤.

رئیس‌نیا، رحیم. *ایران و عثمانی در آستانۀ قرن بیستم*. ۲ج. تهران: نشر مبنا، ۱۳۸۵.

صابر، میرزا علی‌اکبر. هوپ هوپ *نامه*. باکو: آذر نشر، ۱۹٦۲.

صابر، میرزا علی‌اکبر. هوپ هوپ *نامه*. ترجمۀ احمد شفایی. باکو: نشریات دولتی آذربایجان، ۱۹٦۵.

مرادی کوچی، شهناز و فتح‌الله اسماعیلی گلهرانی. *معرفی و شناخت دهخدا*. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۲.

Musset, Alfred de. *Poésies*. Lausanne: La Guilde du Livre. Lausanne, 1968.

Rahaman, Munibur. *Post-Revolution Persian Verse*. Aligarh: Institute of Islamic Studies, Muslim University, 1955.

تصویر یک شهر غربی، در آثار سه نویسندهٔ ایرانی

ایلمیرا دادور*

چکیده

هر آبادی بزرگ که دارای خیابان‌ها و کوچه‌ها و خانه‌ها و دکان‌ها و ساکنان بسیار باشد در تمامی فرهنگ‌ها شهر نامیده می‌شود، خواه این شهر شرقی باشد و خواه غربی. اما چگونه می‌توانیم روح شهر را در در و دیوار و دکان آن جستجو کنیم؟ مگر نه این است که ساکنان شهر تمدن‌سازان آن‌اند، فرهنگ‌آفرینان آن و دمندگان روح به آن؟ شهر و ساکنان آن لازم و ملزوم یکدیگرند. و اینکه می‌گوییم «این اهالی چنین‌اند» و «آن اهالی چنان» از همین جا نشئت می‌گیرد. منتقدان بر این باورند که نوین‌شهرنشینان آنچه در شهر به دست می‌آورند فرهنگ توده است و یکی از هزاران شدن؛ پس یافتن خویشتن خویش و تأیید خود در این میان کاری بس دشوار خواهد بود. همچنین، شهر مدرن بخشی از هویت ساکنان خود را از میان می‌برد، یا به آن هویتی جدید می‌دهد؛ این هویت را باید در تصاویر و انگاره‌های دیداری و شنیداری و گفتاری شهر یافت.

پاریس، پایتخت فرانسه، شهری است زیبا که در آثار بسیاری از نویسندگان و شاعران و فیلم‌سازان فرانسوی و غیرفرانسوی حضور دارد. این مقاله به حضور شهر پاریس از بُعد تصویرشناسی در آثار سه نویسندهٔ ایرانی، گلی ترقی و رضا قاسمی و رضا قیصریه، می‌پردازد تا مشترکات میان **نگاه** این نویسندگان و نزدیکی یا دوری آن با نگاه انگاره‌آفرین نویسندگان فرانسوی‌زبان نمایان گردد.

کلیدواژه‌ها: شهر، پاریس، بیگانه، نگاه، تصویر، ادبیات تطبیقی.

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
پیام نگار نویسنده: idadvar@ut.ac.ir

۱. مقدمه

حضور شهر در ادبیات داستانی می‌تواند یکی از عناصر سازندهٔ تصویر آن شهر و زندگی جاری در آن باشد. خواندن آثار دیکنز یا کانن دایل خواننده را با لندن قرن نوزده آشنا می‌کند، و تصویرهای مه‌گرفته و وهم‌آلودی که هر دو نویسنده از شهر لندن می‌دهند ذهن را آماده می‌سازد تا همواره در انتظار حادثه‌ای باشد. از این‌رو گفتهٔ ژرژ سیمنون[۱]، نویسندهٔ داستان‌های پلیسیِ کمیسر مگره[۲]، که می‌گوید: «رمان شهری باید یک رمان پلیسی باشد؛ هر محلهٔ پاریس، در قتل و خودکشی، روش‌های خاص خود را دارد» (به نقل ازکربرا[۳] ٦٨) جای تأمل دارد. در مقابل این اظهار نظر، نگرش والنتین گُبی[۴] را هم داریم که می‌گوید: «من گمان نمی‌کنم که شهر، یک مکان، بتواند به خودی خود موضوعی باشد. شهر نگاه را بر می‌انگیزد، نگاه مرا. من تصویر خود را در آن می‌یابم و او تصویر خود را در من. مکان‌های مجرد وجود ندارد، ما مکان‌هایی هستیم که از آن‌ها عبور کرده‌ایم» (۱۰۹). بنابراین شهر ساکن است، اما در جریان نیز هست. اتفاقاتی که در آن رخ می‌دهد ــ و عادت‌های شهروندان که آن‌قدر در روزمرّگی جا خوش کرده‌اند که دیده نمی‌شوند ــ همه در نهایت به درک فرهنگ و نگرش مردمی می‌انجامد که جامعه را بستر کنش‌های خود ساخته‌اند. گاه نویسنده‌ای از اهالی شهر دست به قلم می‌برد و از شهر خود می‌گوید، مثل امیل زولا و نوشته‌های معروفش دربارهٔ پاریس که آن‌ها را در کتاب *در دل پاریس* (١٨٧٤) جای داد، یا آندره برتون که در کتاب *ناجا*[۵] می‌گوید: «شاید پاریس تنها شهر فرانسه باشد که ممکن است در آن اتفاقی برایم بیفتد، جایی که از نگاه بعضی‌ها شرر می‌بارد، جایی که اوج روحیهٔ ماجراجویی را هنوز نزد بعضی افراد آن می‌توان یافت» (۳۸). لوکلزیو هم در بسیاری از آثارش، مثل *غول‌ها* (۱۹۹۷)، شهری مدیترانه‌ای و زیبا را به تصویر می‌کشد که بیشتر شهرِ گردشگران و خوش‌گذران‌هاست و زندگی واقعی در پسِ مراکز خرید غول‌آسا و دیوارهای پر از آگهی و چراغ‌های چشمک‌زن و ساختمان‌های چندین‌مرتبهٔ ترسناک

1. Simenon
2. Maigret
3. Kerbrat
4. Goby

۵. *Nadja*. این کتاب در ایران با عنوان *نادیا* منتشر شده است.

جریان دارد؛ در چنین «ابرشهری» وجدان دیگر معنایی ندارد؛ در آن «رنگ، صدا، موسیقی، شکل، نور و خواسته، همه، به دام افتاده‌اند» (٥٤).

در ایران مشفق کاظمی *تهران مخوف* را در سال ۱۳۰٤ منتشر می‌کند. رمان *تهران مخوف* رمانی اجتماعی و سیاسی است؛ اما «از لحاظ ساختار و پشت هم آمدن وقایع و حوادث غیرمترقبه‌ای که سرنوشت و سرگذشت قهرمانان را به هم گره می‌زند، بیشتر به داستان‌های الکساندر دوما و میشل زواکو می‌ماند» (ستاری ٦٠). مشفق کاظمی خود گفته بود که «از مندرجات کتابم این حقیقت تلخ بر می‌آید که در گوشه و کنار تهران چه وقایع ناگواری می‌گذرد!» (همان). و امیرحسن چهل‌تن، *تهران، شهر بی آسمان* را هفتاد و شش سال بعد از کتاب مشفق کاظمی منتشر می‌کند. تهران او «تهرون بزرگ و درندشت بود. لاله زار... داشت. بهارستان و کافه لُقانطه داشت. سینما و میدان توپخانه داشت. باغ ملی و ایستگاه قطار داشت و او می‌توانست خودش را گم کند...» (۸۷). هر دو نویسندۀ ایرانی جنبه‌های منفی شهر را در رمان خود به تصویر می‌کشند.

گاهی این دیگران‌اند که دربارۀ شهری که به آن «تعلق» ندارند، اما برای مدتی و یا برای همیشه در آن ساکن شده‌اند، می‌گویند. گی‌یار[6] عقیده دارد که «هر انسانی، هرگروه اجتماعی، و حتّی هر کشوری، تصویر ساده‌شده‌ای را از اقوام دیگر برای خود ترسیم می‌کند که در آن تصویر فقط خطوطی حفظ شده‌اند؛ گاه این خطوط مهم‌اند و منطبق با خطوط اصلی و گاه تصادفی» (۱۱۰). در هر صورت در میان این خطوط می‌توان به یک **نگاه** دست یافت، نگاه **دیگری**، که بر روی یک جامعه می‌نشیند. و از آنجایی که «تصویر همواره در پی بیان چیزی است فراتر از دلالت صریح» (ژولی[7]، به نقل از بارت ۷۲)؛ **دیگری** آن جامعه را زیر ذره‌بین می‌گذارد و دربارۀ آن به قضاوت می‌پردازد.

۲. بحث و بررسی

پاریس، پایتخت فرانسه، شهری است اروپایی یا غربی و به گفتۀ بسیاری از فرانسویان و غیرفرانسویان شهری زیبا. این شهر، با کلیساها، رود سِن، میدان‌ها، کافه‌ها، بلوارها و متروش، شهری است پرجنب‌وجوش. بسیاری از بیگانگان مثل تورگینیف،

6. Guyard
7. Joly

همینگوی، جویس، هدایت و... در آن زیسته‌اند و بسیاری هم این شهر را بستر وقایع داستانی خود قرار داده‌اند. این شهر در آثار سه نویسندهٔ معاصر ایرانی: *خاطرات پراکنده* (۱۳۷۱) از گلی ترقی، *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*[۸] (۱۳۸۰) از رضا قاسمی، و *کافه نادری* (۱۳۸۰) از رضا قیصریه حضور دارد. این سه با قرار دادن تمامی وقایع داستانی خود و یا بخشی از آن وقایع در این شهر تصویری از آن ارائه می‌دهند که هم نزدیک به هم و هم نه چندان دور از تصاویری است که نویسندگان فرانسوی از آن دارند.

در داستان «مادام گُرگه» ازکتاب *خاطره‌های پراکنده*، منِ راوی با منِ نویسنده یکی است، و در داستان «عادت‌های عجیب آقای «الف» در غربت» اوی راوی یک ناظر بی‌طرف است. در کتاب *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، منِ راوی بسیار شبیه نویسنده است و بالاخره در کتاب *کافه نادری*، اوی راوی است که در داستان حضور دارد و بسیار بیش از یک دانای کل به تمامی زوایای روحی فرزاد مفتون ــ کسی که داستان در حول او می‌چرخد ــ اشراف دارد. کنشگران داستان‌ها هیچ‌یک گردشگر نیستند و از سر اختیار ساکن پاریس نشده‌اند. در دو کتاب نخست، راویان بعد از سال۱۳۵۷ راهی پاریس شده‌اند و در کتاب سوم، وقایع ۱۳۵۷ ایران به وقایع ۱۹۶۸ پاریس گره خورده است. شخصیت‌های سه کتاب، مثل همهٔ آدم‌ها، زندگیشان در مکان‌های خصوصی و مکان‌های عمومی سپری می‌شود و نگاه آنان به اطرافشان همان نگاهی است که انگاره‌آفرین است.

۳. مکان‌های مسکونی(خصوصی)

هر شهری دارای مکان‌های مسکونی است که همان خانه و منزل نامیده می‌شود. هر کس به فراخور حالْ جایی زندگی می‌کند، چه کوچک و چه بزرگ، چه ساده و چه مجلل، و این مکان همان مکانی است که بعد از خستگی‌ها و روزمرّگی‌ها به آن پناه برده می‌شود. در داستان « مادام گُرگهٔ» گلی ترقی، زن راوی یا خود نویسنده بعد از سال ۱۳۵۷ به همراه دو فرزندش در پاریس مستقر می‌شود. به قول خودش در یک «لانهٔ موش» زندگی می‌کند: «آپارتمان محدود و کوچک ما که خرکچی محلهٔ محمودیه هم

---

۸. برندهٔ جایزهٔ بهترین رمان سال ۱۳۸۰ بنیاد گلشیری و رمان تحسین‌شدهٔ سال ۱۳۸۰ جایزهٔ مهرگان ادب و برندهٔ بهترین رمان سال ۱۳۸۰ منتقدان مطبوعات.

حاضر به اجارهٔ آن نبود، از آنجا که در وسط شهر پاریس است و راهرو و گنجه دارد سخت گرانبهاست و در طبقهٔ پنجم ساختمانی است که رو به کلیسا دارد، و شکر خدا، در حیاط کلیسا تعدادی درخت کاشته‌اند و سه چهار گنجشک و هفت هشت کبوتر چاق زیر شیروانی آن می‌پلکند و همهٔ اینها من و بچه‌ها را به یاد تهران و شمیران و باغ‌های دربند می‌اندازد و خوشحالمان می‌کند» (۱٤۲). او از طرفی این آپارتمان را با شرایط گذشتهٔ خود در تهران مقایسه می‌کند و شرایط جدید را حقیرانه می‌داند و از طرفی می‌داند که چنین آپارتمانی در پاریس در دسترس همگان نیست. به علاوه آنچه مزیت دیگر این فضای مسکونی محسوب می‌شود داشتن یک ایوان است ولو کوچک: «جلوی پنجرهٔ اتاق نشیمن آن ایوانی دو متری قرار دارد که محل پذیرایی و استراحت و تفریح و تفرج ماست؛ در این باغ دلگشا، تا آنجا که می‌شود، گلدان شمعدانی و اطلسی چیده‌ایم و غروب‌ها، اگر هوا اجازه دهد، در این یک وجب مکان سبز و در میان گل‌های بی‌بو می‌نشینیم تا خیارهای تخمی و هلوهای بی عطر فرنگ را با فراغت خیال مزه کنیم، و اگر دوستی هم به دیدنمان آمد او را، با اینکه جای جم خوردن نداریم، دعوت می‌کنیم تا در خوشبختی ما سهیم شود و درد دوری از وطن از یادش برود» (۱٤۲–۱٤۳). خواننده خیلی خوب در می‌یابد که «تصاویر ارائه شده فقط آنهایی نیستند که دیده می‌شوند، بلکه این تصاویر به کار گرفته شده‌اند تا از چیزی دیگر بگویند» (ژولی ۷۲). راوی از باغ دلگشا می‌گوید و استراحت و تفریح و خوشبختی؛ اما در لایهٔ زیرین این واژه‌ها حسرت ترک مکانی عزیزتر نهفته است. در عین حال باغ دلگشا و تفریح و تفرج و پذیرایی از مهمان در منزل در پاریس واقعیتی است انکارناپذیر، چون داشتن چنین آپارتمانی در مرکز شهر برای خود پاریسی‌ها هم امتیاز بزرگی محسوب می‌شود. هانری تروایا[۹]، نویسندهٔ مهاجر فرانسوی، که عضو فرهنگستان فرانسه بود، در رمان *آلیوشا* (۱۹۹۱) که بخشی از زندگی‌نامهٔ خود اوست، همین نگاه را دارد. آلیوشا و خانواده‌اش در نویی[۱۰]، یکی از اعیانی‌ترین محله‌های پاریس، زندگی می‌کنند، اما درون خانه حکایت از چیز دیگری دارد: «او شب‌ها در همین اتاق می‌خوابید، روی نیمکتی که پتوی لاکی روی آن انداخته بودند. او همین‌جا درس می‌خواند و همگی همین‌جا ناهار

---

9. Troyat
10. Neuilly

می‌خوردند. چند تصویر باسمه‌ای بر دیوار آویخته بودند که منظره‌هایی از روسیه را نشان می‌داد...» (١٤). اما مشکل اصلی راوی داستان «مادام گُرگه» همانند راوی رمان *آلیوشا* آپارتمان نیست؛ بلکه همسایه‌ای است که حضور اوی بیگانه را بر نمی‌تابد. سرایدار ساختمانی که آلیوشا و خانواده‌اش در آن زندگی می‌کردند، زیرلبی او را «اجنبی کثیف» صدا می‌زد، و راوی داستان «مادام گُرگه» و بچه‌هایش «مثل سگ از همسایۀ طبقۀ زیرین» می‌ترسند. این همسایه به طرق مختلف باعث آزار و اذیت خانواده شده است، تا به آنها بفهماند که «غریبه»اند، «جای خودی‌ها را غصب کرده‌اند»، زندگی شهرنشینی غربی را بلد نیستند و باید طوری زندگی کنند که انگار وجود ندارند. برای نویسنده ـ راوی داستان، تقریباً هیچ‌کس به حریم خصوصی فرانسوی‌ها راه ندارد: «فرانسوی‌ها درِ خانه‌شان را به آسانی باز نمی‌کنند. اول از همه، با چشمی‌ای که روی در نصب است، خوب نگاه می‌کنند تا ببینند کی پشت در است. بعد می‌پرسند که با کی کار دارید، چی می‌خواهید؛ وقتی که خوب مطمئن شدند، زنجیر در را از تو باز می‌کنند و بعد قفل اول و سپس قفل دوم را می‌گشایند و در این فرصت باز نگاه می‌کنند، و باز می‌پرسند و آخر سر با احتیاط لای در را باز می‌کنند و اگر سرزده به سراغشان رفته باشی که درجا عذرت را می‌خواهند و اگر کار مهمی در پیش باشد، همان‌جا دم در ترتیب آن را می‌دهند و قضیه خاتمه می‌یابد» (١٤٤). با ارائۀ چنین تصویری نویسنده ـ راوی آگاه است که ارتباط برقرار کردن با فرانسوی‌ها کار ساده‌ای نیست. سرایدار، همسایۀ مجاور، پستچی، مأمور برق، همه مثل هم‌اند، انگار نیستند. بدین ترتیب پاریس، برای راوی، شهری می‌شود همراه با دلهره‌های پنهانی.

اما آقای «الف» آخرین داستان این کتاب هم مردی است پنجاه و دوساله که در تهران معلم تاریخ بوده و مشکلی با کسی نداشته است؛ اما روزی که سنگی پنجرۀ کلاس را شکست و به سرش خورد تصمیم گرفت که ترک یار و دیار کند. به پاریس آمد و در انتهای راهرو، طبقۀ پنجم ساختمانی در محلۀ بیستم پاریس، محله‌ای نسبتاً فقیرنشین، در اتاقی کوچک و بی‌آفتاب زندگی جدیدی را آغاز کرد. دوست قدیمی‌اش، خانم نبوت، در نامه‌ای برایش نوشته بود: «خوش به حالت، کاش ما هم آنجا بودیم، در آن بهشت برین، در عروس شهرهای جهان.» (١٨٣). اما خودش در نامه‌ای به آقای فاضلی، معلم شیمی، چنین نوشت: «من در اینجا گم‌شده و سرگردانم و معنی چیزها را

نمی‌فهمم. کارهایم سوءتعبیر می‌شود و درها به رویم بسته است. گذشته ندارم و تمام تصورم از آینده به انتهای هفته هم نمی‌رسد» (۱۸۵).

عروس شهرهای جهان برای پذیرفتن آقای «الف» هیچ رغبتی از خود نشان نمی‌دهد. او محکوم است که هر روز و به هر بهانه‌ای شنوندهٔ توبیخ‌ها و تهدیدهای خانم سرایدار باشد. آقای «الف» «از خجالت به خودش می‌پیچید. می‌خواست توضیح دهد که آدم محترم و آبرومندی است، از خانواده‌ای حسابی می‌آید و خانه‌اش در تهران، سرسرا و باغچه و حوض و فواره دارد و، اگر ناگزیر به زندگی در این هلفدونی شده است، از روی ناچاری است...» (۱۸۷). اما او هم مثل راوی داستان «مادام گُرگه» می‌بایست سعی کند که چیزی زمین نیندازد، در گنجه‌ها را آرام ببندد، وقت راه رفتن گرپ گرپ نکند. او درِ اتاقش را نیمه‌باز می‌گذاشت تا هر چه زودتر با همسایه‌هایش دوست شود، اما «همسایهٔ مجاور و همسایهٔ طبقهٔ پایین، هردو، ازش شکایت کرده بودند و خانم سرایدار یادداشت هشدار دهنده‌ای برایش فرستاده بود، و آقای «الف» از آن پس در و پنجرهٔ اتاقش را می‌بست و ورزش نمی‌کرد.... و چایش را در سکوت می‌خورد» (۲۰۷–۲۰۸).

آقای «الف» در پاریس زندگی می‌کرد، اما «در یک شهر بزرگ، یک فردْ دیگر عضوی از یک گروه اجتماعی محسوب نمی‌شود، بلکه بیگانه‌ای است در میان بیگانگان، تنهایی در میان خیلی از جمعیت» (کربرا ۸۰). این احساسی بود که آقای «الف» در پاریس دچار آن شده بود، و نه در تهران. «پاریس شهر زیبایی بود، مجسمه روی مجسمه، آیینه کنار آیینه، میدان، بناهای تاریخی، کلیسا، برج، موزه، پر از آثار قدیمی، پر از چیز، پر از جنس، پر از حرف و کتاب و نوشته و خوراک و پوشاک، پر از تنهایی، پر از ترس‌های مخفی و دلهرهٔ مردن» (۲۱۱ – ۲۱۲). پاریس هرچه بود شهر آرامش آقای «الف» نبود، جای او نبود.

در پاریس قرن نوزده یا پاریس هوسمان[۱۱]، افزون بر تغییرات بنیادی شهر، خانه‌هایی در خیابان‌های اصلی آن ساخته شد که پنج طبقه بود و خانواده‌ها در طبقات مختلف آن و در آپارتمان‌های نسبتاً بزرگ جای گرفته بودند؛ اما در طبقهٔ آخر یک ردیف اتاقِ زیرشیروانی تنها با پنجرهٔ کوچکی رو به آسمان بود که اغلب برای سکونت خدمه در

---

۱۱. Haussmann: دولتمرد فرانسوی (۱۸۰۹–۱۸۹۱) که در زمان لویی ناپلئون بناپارت برای زیباسازی و سالم‌سازی شهر پاریس دست به اقداماتی زد که سیمای شهر را به کلی تغییر داد.

نظر گرفته می‌شد و خدمه‌ای که در طبقات مختلف و برای ساکنان این طبقات کار می‌کردند، در طبقۀ آخر اتاقی کوچک داشتند. سکونت خدمه در این اتاق‌ها از آن جهت بود که دسترسی به آنها آسان باشد و در هر ساعتی از روز بتوان آنها را فراخواند. اتاق‌هایی که ساکن نداشت انباری بود. یک دستشویی در پاگرد طبقه بود و حمام و آشپزخانه هم وجود نداشت. این اتاق‌ها از اواخر قرن نوزده به بعد، به‌خصوص بعد از جنگ جهانی دوم، محل زندگی دانشجویان و هنرمندان و قشر کم‌درآمد شد.

پاریس دگرگون شد، اما نگاه همۀ نویسنده ـ شاعران فرانسوی بر این دگرگونی یکسان نبود. بودلر[۱۲]، شاعر سمبولیست، افسرده است و در شعر «قو»، از مجموعۀ *گلهای شرّ* خود، می‌گوید:

.... پاریس تغییر می‌کند
اما از اندوه من کاسته نمی‌شود
کاخ‌های نوین، داربست‌ها، بلوک‌ها
محله‌های قدیمی همه برای من استعاره می‌شوند
خاطرات عزیز من سخت تر از صخره‌هاست .... (*تاریخ ادبیات قرن نوزده فرانسه*، ٤٤٧)

آپولینر[۱۳]، شاعر پیشگام سوررئالیست‌ها در اوایل قرن بیستم، بر خلاف بودلر خود پذیرای تمامی دگرگونی‌های شهری است و در شعر «اتومبیل کوچک» از *خطنگاری‌ها*یش می‌گوید:

..... به پاریس رسیدیم
در آن دم که بسیج عمومی اعلان می‌شد
من و رفیقم دریافتیم
که اتومبیل کوچکْ ما را به عصری نو رهنمون بوده است
و گرچه اکنون هر دو موجوداتی میانه‌سال به شمار می‌آمدیم
اما از نو متولد شده بودیم (پیا ١١٤).

بسیاری از نویسندگان فرانسوی از اتاق زیرشیروانی گفته‌اند. ژرژ پِرِک[۱۴] در رمان *چیزها* (داستانی از سال‌های ١٩٦٠) با استفاده از وجه التزامی در زبان فرانسه، از تمامی آرزوهای دو جوانی می‌گوید که در یک اتاق زیرشیروانی زندگی می‌کنند: «برخی از روزها تنگی جا شکنجه‌آور می‌شد. به آنان خفقان دست می‌داد. هم آنان به عبث در

12. Baudelaire
13. Apollinaire
14. Perec

جهان رؤیا مرزهای دو چشمه اتاق خود را فراتر می‌بردند، دیوارها را فرو می‌ریختند، راهروها، گنجه‌ها و درگاهی‌ها و گوشه‌ها و پستوهایی می‌آفریدند، جالباسی‌های نمونه خیال می‌بستند و، در خواب خوش، آپارتمان‌های دیواربه‌دیوار را به خانهٔ خود می‌پیوستند؛ زیرا همواره، سرانجام خود را در همان جا می‌یافتند که روزیشان، یگانه روزیشان بود: در همان سی و پنج متر مربع» (۱۹). کربرا اتاق زیرشیروانی را شاعرانه می‌بیند و می‌گوید: «در شهر [پاریس] یک شاعر نزدیک به آسمان سر بر بالین می‌گذارد، یعنی در یک اتاق زیرشیروانی». و نگاه مرسیه[۱۵] هم نگاه شاعرانه‌ای است، اما او لفظ انباری را ترجیح می‌دهد و می‌گوید: «از شگفت‌انگیزترین جاهای پاریس بگوییم، از انباری‌ها،... آنجا، در سکوت، نقاشْ نقاش می‌شود و شاعر نخستین اشعارش را می‌سراید» (۱۰۱). اما آیا برای همه همین‌طور است؟

راوی رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* یک تبعیدی نیمه‌ماخولیایی است که هم کتابی با عنوان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* سال‌ها پیش نوشته است و هم، در کنار آدم‌هایی مثل خودش، در اتاقی زیرشیروانی زندگی می‌کند که هر لحظه قدم برداشتن بر روی چوب‌های پوسیدهٔ اتاق و صدایی را که از آن بر می‌خیزد احساس می‌کنند. او به خوبی می‌داند که «آدمی پس از مدتی زندگی در اتاق‌های زیرشیروانی، رفته‌رفته، همه را به صدای پایشان می‌شناسد» (۵۶–۵۷). و «در اتاق‌های زیرشیروانی هیچ‌کس مالک زندگی خصوصی خود نیست. و امر خصوصی، خیلی زود مثل توالت این طبقه، به امری عمومی بدل می‌شود» (۱۱۷). او برای اولین‌بار متوجه می‌شود که «این دیوارها برای کسی که بخواهد کنجکاوی کند چقدر نازک‌اند؛ که در تمام این مدت ما در برابر هم برهنه بوده‌ایم و گمان می‌کردیم در حریم اتاق‌هایمان دور از چشم اغیاریم.» (۶۱). این تعریف از زندگی زیرشیروانی‌ها خیلی واقعی‌تر از تعریف کربرا به نظر می‌رسد، گرچه راوی، خود هنرمندی است نقاش. خوانندهٔ این رمان از ابتدا می‌داند که داستانِ روایت شده در پاریس می‌گذرد، اما باید به صفحهٔ ۱۱۹ برسد تا با جملهٔ «ابر سیاهیِ آسمان پاییزی پاریس را قرق کرده بود» اطمینان حاصل کند که بازگفت روایت به پاریس بر می‌گردد و نه جای دیگر.

صاحب این خانه پیرمردی است فرانسوی که در طبقهٔ چهارم ساختمان ساکن است،

15. Mercier

و به غیر از گرفتن اجارهٔ خانه، دیگر مسائل برایش اهمیتی ندارد و به خانه اصلاً نمی‌رسد: «در این شهر که هیچ ساختمانی نبود که درو‌پیکر درست و حسابی و قفل رمزی نداشته باشد درِ ساختمان ما همیشه باز بود و نه تنها قفل نداشت، که حتی چفت هم نمی‌شد؛ و زمستان‌ها راه‌پله‌اش چنان به تصرف بی‌خانمان‌ها و ولگردان مست و بی‌خیال در می‌آمد که شب هر که می‌خواست بالا بیاید باید مثل کوه‌نوردان با هر گام به دنبال جای پایی می‌گشت تا مبادا کسی را لگد کند. و اریک فرانسوای مهربان و نازک‌دل که این همه را می‌دید نه تنها ناراحت نمی‌شد، که شاید در ته دلش هم احساس رضایت عمیقی می‌کرد» (٧٤). راوی این داستان مثل راوی کتاب گلی ترقی، خاطرنشان می‌کند که درها در پاریس بسته است و عبور از آنها کار آسانی نیست.

در متن رمان نیامده است که این ساختمان در کجای پاریس واقع شده است، تنها اشاره به ساعت کلیسای سن پل است که می‌نوازد، گاه تند و شتاب‌زده و گاه خسته و سنگین. کلیسای سن پل یکی از قدیمی‌ترین کلیساهای پاریس است که در قرن دوازده میلادی ساخته شده است. امروز این کلیسا در محلهٔ چهارم واقع شده است؛ محله‌ای که تا اواخر قرن نوزده به سبب وجود کارخانه‌ها، محله‌ای گارگرنشین بود، اما با برچیده شدن کارخانه‌ها و تغییر شکل یافتن محله، در قرن بیست تبدیل به محله‌ای هنری با موزه‌ها و نمایشگاه‌های متعدد شد. از طرفی در سال‌های اخیر این محله اشتهار منفیِ حضور همجنس‌گرایان را هم پیداکرده است. و نویسنده با زیرکی شخصیت پروفِت (به زبان فرانسه، فرستاده) را پیش روی خواننده به نمایش می‌گذارد که قصد کشتنِ کسانی را دارد که گمان می‌برد همجنس‌گرا هستند: «هر از گاهی، دست خدا از آستین مردان خدا بیرون می‌آمد و سر کسانی را که کافر حربی بودند گوش‌تاگوش می‌برید» (٩٩). او همچنین اشاره‌هایی می‌کند به لبخند گارسن کافه. در نهایت همین نشانه‌هاست که تصور ذهنی نویسنده را معنا می‌بخشد.

پِگی[۱۶] شاعرْ ناقوسِ کلیسای جامع شارتر[۱۷] را از میان گندمزارها تشخیص می‌داد؛ راسکَین[۱۸]، نویسنده، منتقد و جامعه‌شناس، جهت‌نمای کلیسای جامع آمیَن[۱۹] را از میان

16. Péguy
17. Chartres
18. Ruskin
19. Amiens

دودکش‌های کارخانه‌ها مشاهده می‌کرد و راوی رمان رضا قاسمی فقط صدای ناقوس کلیسای سن پل را می‌شنود، چون پنجرهٔ رو به آسمان اتاق امکانِ دیدن کلیسا را به او نمی‌دهد. روسو در کتاب *امیل* گفته بود: «انسان‌ها برای این ساختهَ نشده‌اند که در یک لانهٔ مورچه، انباشته روی هم زندگی کنند، آنها باید اینجاوآنجا زمین‌های خود را آباد کنند» (۷۹)؛ در این داستان این گفته بیشتر شبیه یک شوخی است. عدهٔ ساکنان طبقهٔ ششم منزل اریک فرانسوا اشمیت ناگهان چند برابر شده بود، و همگی به دلیل زندگی تودرتویی که داشتند دیگر تاب تحمل یکدیگر را نداشتند. و در این میان باز یک همسایهٔ فضول و مزاحم فرانسوی بود که دائم قصد آموزش شیوهٔ زندگیِ آدم‌های متمدن را به همسایه‌های بخت‌برگشتهٔ غیرفرانسوی داشت: «گاهی ساعت چهار صبح با فریاد درِ اتاق همسایهٔ سمت راست یا سمت چپش را می‌زد و اعتراض می‌کرد... مدعی بود که سروصدا بیدارش کرده است»؛ و مدتی بعد تصمیم گرفت روزنامهٔ دیواری‌اش را در توالت منتشر کند: «لطفاً توالت را پس از استفاده نظافت کنید» (۷٦)؛ و یا «اگر شما تنه‌لش‌ها بیکارید من باید ساعت چهار صبح بلندشوم بروم سرکار!» (۱٦۱).

با این نوع برخورد، راوی داستان دچار تناقض می‌شود، چون او ذاتاً آدمی است که کاری به کار کسی ندارد و «اینکه فرانسوی‌ها معمولاً در زندگی کسی دخالت نمی‌کنند»، برای او که «متعلق به انزوا»ی خودش بود، «امتیاز بزرگی بود»، اما سهم او از پاریس زیبا چقدر بود؟ و فشرده‌شده در این لانهٔ مورچه، چقدر از دخالت نکردن آنها مصون بود؟ آیا در نهایت، او تبعیدی‌ای نبود که همه‌چیز برایش متوقف شده بود؟

اما *کافه نادری* روایتی است شلوغ پر از اشارات بینامتنی و دلالت‌های ضمنی از وقایع سیاسی‌ـاجتماعی دهه‌های چهل و پنجاه ایران که برای گروهی از خوانندگان معنادار است؛ برای روشنفکرانی که شاهد این دو دهه بوده‌اند و در جریانات روز آن زمان، مستقیم یا غیرمستقیم، حضور داشته‌اند. بنابراین وقایع به گونه‌ای که در این کتاب به بحث گذاشته می‌شود برای کسانی که مطلع‌ترند کاستی‌هایی دارد؛ اما خواننده‌ای که فقط از راه این متن با گذشته پیوند می‌یابد، آن را آن‌طور که هست می‌پذیرد. این رمان روایت نویسنده، روزنامه‌نگار و منتقدی است که نه در زندگیِ حرفه‌ای خود موفق بوده و نه در زندگی خانوادگی‌اش، نه در ایران موفق بوده و نه در خارج از ایران، نه قبل از ۱۳۵۷ کار قابل توجهی انجام داده و نه بعد از آن. حلقهٔ اتصال

گذشته و حال محلی است به نام کافه نادری که بیشتر به آن پرداخته می‌شود. نویسنده، شخصیت اصلی داستان، فرزاد مفتون را از جنبش دانشجویی ۱۹٦۸ فرانسه (۱۳٤۷) به انقلاب ۱۳۵۷ ایران پیوند می‌دهد. حضور او در پاریس حضور یک تبعیدی نیست؛ گرچه بدش نمی‌آید طوری وانمود کند که انگار حضورش در تهران می‌توانست برایش گران تمام شود. فتاح با فرزاد مفتون، همزمان با جریانات ماه مه ۱۹٦۸، در پاریس آشنا شد: «خیلی زود شروع کرد از خودش حرف زدن، اینکه در امریکا دورهٔ روزنامه‌نگاری را دیده است و حالا در پاریس جامعه‌شناسی می‌خواند... و در یک روزنامهٔ پاریسی هم کار می‌کند» (۱٦-۱۷). فتاح دنبال جایی بود برای خوابیدن و مفتون خانه‌اش را در اختیار او گذاشت: «اتاقی کوچک و آشپزخانه‌ای کوچک‌تر و یک دستشویی در راهرو» (۱۷). این خانه شبیه خانهٔ راوی داستان *همنوایی*... است با این تفاوت که در خیابان دولاکروا[20] واقع شده است. خیابانی در محلهٔ پانزدهم پاریس، محله‌ای مرفّه‌نشین. مفتون بورژوایی است که برای سوسیالیسم سینه چاک می‌دهد. مدام توی کافه‌ها یا می‌نویسد یا بحث می‌کند یا تلفن می‌زند. او مشکلی با همسایگان ندارد، و نگاه او با نگاه یک همسایهٔ فرانسوی گره نمی‌خورد که از آن پی به درونش ببرد؛ او اصولاً آدمی ساکن نیست چون عقیده دارد که «در شهر، آدم مستقر نمی‌شود؛ بلکه جابه‌جا می‌شود، برای خود یک مکان دائم انتخاب نمی‌کند، بلکه برایش یک هرّه کافی‌ست؛ آدم آزاد است» (کربرا ۱۰۲). بنابراین چه درون منزل و چه بیرون از آن، چه قبل از ازدواج و چه بعد از آن، او به دنبال ماندن نیست. و زمان را بیشتر در مکان‌های عمومی سپری می‌کند و نگاه او بورژوازی فرانسه را دنبال می‌کند: «بورژوازی فرانسه را قدرتمندتر از این حرف‌ها می‌دانست. بعضی از جنبه‌های جنبش را نمایشی می‌خواند، مثل اشغال تئاترها. روز راه‌پیمایی گلیست‌ها، روز بزرگ بورژوازی فرانسه، تمام شانزه لیزه را پر کرده بودند. این‌قدر بورژوا تو فرانسه بود و کسی خبر نداشت!» (۱٦-۱۷)

٤. مکان‌های عمومی

مکان‌های عمومی مکان‌های مشاهده، نظاره و گذر است. در خیابان، موزه، کافه، مترو و... «من نگاهم را به همه جا معطوف می‌کنم، گوش می‌دهم، مشاهده می‌کنم،

20. Delacroix

نظاره می‌کنم؛ امیدوارم که تصاویر بیرون در من نقش بندند ...» (گُبی ۱۳۰). ما یا نگاه می‌کنیم و می‌بینیم، یا نگاه می‌کنیم و نمی‌بینیم و یا اصلاً نگاه نمی‌کنیم. ژرژ پرِک که در آثارش بسیار از شهر گفته، از جمله کسانی است که در شهر به همه‌چیز نگاه نمی‌کند؛ او می‌گوید: «من بیش از حد به مجسمه‌ها عادت کرده‌ام که بخواهم به آنها نگاه کنم» (۱۲٤). اما بعضی از نورها را دوست دارد، همچنین چند تا از پل‌ها را. با این تعریف، تصاویر شهر یا برای همیشه در ذهن نقش بسته‌اند و یا از ذهن پاک شده‌اند.

شخصیت‌های سه کتاب مطرح شده بخش زیادی از وقت خود را در مکان‌های عمومی سپری می‌کنند و یا نظاره‌گر آنها هستند؛ و چه درون مکان باشند و چه بیرون از آن، همواره تصویری معنادار از واقعیت دو نظام فرهنگی متفاوت میان آن‌ها فاصله می‌اندازد؛ تصویر به فرضیه‌هایی می‌انجامد که در نهایت بیانگر نقش یک جامعه در ایدئولوژی‌هایش خواهد بود (پاژو[21] ٦۰).

رولان بارت در کتاب *امپراتوری نشانه‌ها* معنویت شهر فرانسوی را با کلیساهایش دیده است (۵۵). زن راوی داستان «مادام گُرگه» کلیسا را با چند درخت کاشته‌شده در حیاطش و سه‌چهار گنجشک و هفت‌هشت کبوتر چاق زیرشیروانی آن تصویر می‌کند. آقای «الف» از پاریس واهمه دارد، زنگ کلیسایی که آن دورها می‌نوازد برایش اندوه‌بار است و از کلیسای نتردام می‌ترسد: «از این زیبایی پیچیدۀ کهنۀ غامض تودرتو، با آن همه قدیس و شیطان و حفره‌های سیاه و نورهای خیره‌کننده، آن همه ثقل و سنگینی و مادّه جلوی کلیسای نتردام نفسش می‌گرفت.» (۲۱۲). راوی *همنوایی شبانۀ ارکستر چوب‌ها* فقط صدای ناقوس کلیسای سن پل را می‌شنود. و در رمان *کافه نادری*، در «پاریس با آن‌همه میدان‌ها و بولوارهای زیبایش، رود سن در روشنایی افسونگر چراغ‌های کناره‌اش، کافه‌های پرنور و پرازدحام و شب‌زنده‌دارانش ...» (۱۵)، از کلیسا خبری نیست و خواننده نمی‌تواند تصویری از معنویت کلیسایی برای خود ترسیم کند.

اما بارت، در شهر فرانسوی به‌خصوص مرکز آن، به غیر از معنویت و کلیسا، قدرت را با اداره‌ها می‌بیند، پول را با بانک‌ها و کلام را با میدان‌های مرکزی و کافه‌ها و فروشگاه‌ها. برای او «رفتن به مرکز به معنای ملاقات با «حقیقت» اجتماعی، به معنای شرکت در آکندگی شکوهمند «واقعیت» است» (۵۸). بارت در تصویری که از شهر ارائه

21. Pageaux

می‌دهد با دو واژهٔ «حقیقت» و «واقعیت»ای که لوکلزیو را چنان به هراس می‌اندازد به خوبی کنار آمده است. نویسندگان ایرانی نیز کم‌وبیش نگاه بارت را دارند و هر کدام تصویری از کافه‌ها و نقش تعیین کنندهٔ آنها را ارائه می‌کنند.

فرانسویان اهل ادب و هنر تا اواخر قرن نوزده در روزهایی معین از هفته در منزل خانم‌های اشراف‌زاده و ثروتمندی که حامی هنرمندان بودند گردهم می‌آمدند و جدیدترین اشعار و نوشته‌ها و... خود را در جمع ارائه می‌کردند. در این دوره، واژهٔ «سالن» نه فقط بر مکان که بر دور هم جمع شدن هم دلالت می‌کرد. از اواخر قرن نوزده، کافه‌ها در فرانسه رونق گرفت و کاربری آنها چند منظوره شد. رفتن به کافه فقط برای خوردن و آشامیدن نبود، بلکه کافه محلی شد برای بحث‌های سیاسی و فلسفی و ادبی، گردهمایی‌های روشنفکرانه و قرار و مدارهای روزانه. هر سه نویسندهٔ ایرانی تصویری روشن از این مکان عمومی در آثار خود ارائه می‌کنند.

دو جوانِ رمان پرک «سراسر روز را در کافه‌ها می‌گذراندند و تنها برای خفتن به آلونک خویش پناه می‌بردند» (۱۸). راوی داستان «مادام گُرگه» با حال‌وهوا و رسم‌ورسوم ایرانی دلش می‌خواهد از دوستان و آشنایان در منزل پذیرایی کند؛ اما در پاریس این برایش میسر نیست، چون: «در این شهر مردم در ایوان خانه نمی‌نشینند و هرهر و کرکر نمی‌کنند...، و اگر هم خواستند دوستی را ببینند، که بدون تردید برای بحث دربارهٔ سیاست و فلسفه و ادبیات جهان است، او را به کافه‌ای دعوت می‌کنند و سروته قضیه را با عجله، همراه با نوشیدن قهوه‌ای غلیظ، هم می‌آورند» (۱۴۳). در حالی که آقای «الف» یاد گرفته بود که وقتی تنهایی خیلی فشار می‌آورد، می‌تواند خودش را به نزدیک‌ترین کافه برساند: «چترش را بر می‌داشت و تا سر کوچه می‌رفت. توی کافه‌ای می‌نشست و به مردمی که نمی‌شناخت خیره می‌شد» (۱۸۹). کافهٔ *همنوایی ارکستر شبانهٔ چوب‌ها* یک پاتوق است: «**باز** میز ما چون کشتی بی‌لنگری از میزهای دیگر کافهٔ «چراغ‌های دریایی» جدا افتاده بود... بیشتر مشتریان «چراغ‌های دریایی» فرانسویانی بودند که دل‌مشغولی‌های دیگری داشتند و بعضی از آنها هم روزهای یکشنبه در همان‌جا به مناظرهٔ فلسفی در اطراف مسائل حاد جامعهٔ مدرن می‌پرداختند» (۱۰۲- ۱۰۳).

کافه، با مفهوم گردهم آمدن روشنفکران دور میزی و بحث و جدل کردن دربارهٔ

مسائل ادبی و فرهنگی و سیاسی، بافتن و شکافتن دنیا، همراه با نوشیدن یک فنجان چای یا قهوه، از سال‌های ۱۳۲۰ در ایران رایج شد. در محدودهٔ مرکزی شهر تهران، خیابان نادری (جمهوری)، کافه‌های معروفی مثل نوشین، فردوسی، و نادری پذیرای نویسندگانی چون هدایت، علوی، آل احمد و ... شدند. اغلب این کافه‌ها طی سال‌ها تخریب و تبدیل به پاساژ و بانک شد. تنها کافه‌ای که شبحی از آن باقی مانده است کافه نادری است که از باغ غمگین و تنهایش فقط صدای کلاغ شنیده می‌شود و فضای درونی‌اش، با همهٔ فرتوتی و فرسودگی، میعادگاه پیرمردانی است که با چشم‌های آب‌مرواریدآورده، گذشته‌ها را در فنجان لب پَر و قهوهٔ ریختهٔ بر روی نعلبکی بو می‌کشند و جوان‌های دانشجویی که با شور و نشاط جوانی، خود را در قالب روشنفکران پنجاه سال پیش کافه می‌بینند.

نویسندهٔ رمان *کافه نادری* تمام تلاش خود را می‌کند تا کافه نادری را پلی سازد بین گذشته و حال، و نقشی را که کافه در شهری چون پاریس دارد در تهران به این کافه واگذار کند. فرزاد مفتون در سال ۱۹٦۸ «در کافه لئوناردو در بولوار ایتالی پاریس می‌نشست در کنار شیشهٔ بزرگ کافه، کافه و خیابان را تماشا می‌کرد، روزنامه می‌خواند، می‌نوشت، مثل خیلی‌های دیگر در پاریس» (۱۳). او «سه‌چهارتا روزنامه در می‌آورد و در کافهٔ نبش خیابان در پایین خانه‌اش در پاریس می‌نشست و می‌خواند» (١٤). پرچم سرخ‌وسیاه آنارشیست‌ها همه جا دیده می‌شد، حتی بر بالای اپرای پاریس، «طبیعی است که در آن روزهای پر تب‌وتاب، صدای جروبحث فضای کافه را پر همهمه کرده باشد و روزنامه‌های جورواجور پراکنده باشند روی میز... بحث دربارهٔ موضوع‌های سیاسی خیلی راحت و بی‌مقدمه شروع می‌شوند و خیلی دیر تمام یا اصلاً تمامی ندارند و طرف‌ها انگار سال‌هاست هم‌دیگر را می‌شناسند و بلافاصله وارد جزئیات می‌شوند» (۱۵ـ ١٦). و این همان کلام است که پیشتر بارت از آن گفته بود.

ژرژ پِرِک که بسیار با پاریس دَم‌خور بود، از اتاق‌های زیرشیروانی گرفته تا خود شیروانی‌ها، خیابان‌ها، پل‌ها و کافه‌ها، در سال ۱۹٦۹، یک سال بعد از جنبش‌های پاریس، یکی از روش‌هایی که برای نمایاندن پاریس در آثارش برگزید، نشستن در کافه‌ها و تماشا بود: «نشستن در کافه... مدادی و دفترچهٔ یادداشتی در دست، هر آنچه را می‌بینم، خانه‌ها، مغازه‌ها، آدم‌هایی که با آنها مواجه می‌شوم، پوسترهای روی دیوارها، به

نوعی هرچه توجه مرا جلب می‌کند، یادداشت می‌کنم» (۱۰۸-۱۰۹). پِرِک، تراسِ کافه‌ها را دوست داشت (۱۲٤). چون یکی از مکان‌هایی که در پاریس حضورش قابل توجه است همین پیاده روی جلوی کافه‌ها، یا به قول خود فرانسوی‌ها تراسِ کافه‌هاست. نشستن زیر سایبانی این احساس را به آدم می‌دهد که به دیگران نزدیک‌تر است.

فرزاد مفتون سال بحرانی ۱۹٦۸ پاریس را شاهد بود و این را به خوبی درک می‌کرد: «در پیاده روی جلوی کافه، رهگذران شتاب‌زده می‌گذشتند، انگار از چیزی ترسیده باشند. مفتون نشسته بود در پیاده‌رو، بیرون کافه، زیر سایبان. نم‌نمک قهوه می‌نوشید، یادداشت برمی‌داشت و خیلی هم تند» (۵۲). کافه نادری برای نویسنده‌اش حسرتی است و آهی؛ او تمام تلاشش بر این است تا کافه نادری را مدل پاریسی یک مکان گردهم‌آیی روشنفکران معرفی کند؛ سعی دارد تا تصویری که ارائه می‌کند همانی باشد که در پس خود، و در لایه‌های زیرینش دلالت‌های ضمنی‌ای را که خوانندۀ آگاه در می‌یابد دربرگیرد.

خیابان در هر سه اثر به‌صورت جنبی دیده می‌شود. خیابان جایی است که همه در آن عجله دارند تا داخل اولین ورودی مترو یا اولین نانوایی یا اولین کافه شوند. راویِ «مادام گُرگه» پارک محله را به خیابان پیوند می‌زند و می‌گوید: «روبه‌روی خانۀ ما پارک قراضه‌ای است که پاتوق پیرزن‌های محله و کُلفَت‌های عرب است. آخرِ غروب هم گداهای مست جمع می‌شوند و پول‌هایشان را تقسیم می‌کنند. از این پارک بیزارم و غم عالم به دلم می‌نشیند» (۱٤۸). او همچنان در رؤیای کوچه‌باغ‌های شمیران است.

به‌عقیدۀ آقای «الف» فرانسوی‌ها عموماً انگلیسی بلد نیستند و زمانی که، در پاریس زیبا، توریست‌های امریکایی نقشه به دست سوار اتوبوس می‌شدند و آدرسی را می‌پرسیدند: «فرانسوی‌ها، ساکت و مغرور، نگاهشان می‌کردند و به نظر عصبانی بودند از اینکه پیرزن‌های امریکایی زبان فرانسه را کامل و عالی نمی‌دانند» (۲۱٦). در این جا دو بیگانه زیر ذره‌بین‌اند و نگاه آنها دو قضاوت را به دنبال دارد؛ آقای «الف» بیگانه‌ای است در شهر پاریس و تصویری که از پاریسی‌ها می‌دهد در مقابل انگاره‌ای قرار می‌گیرد که پاریسی‌ها از دیگر بیگانگان دارند.

کوچه و خیابان سهمی در *همنوایی ارکستر شبانۀ چوب‌ها* ندارد. راوی محکومی است که باید محکومیت خود را در اتاق زیرشیروانی طبقۀ پنجم یک ساختمان کهنۀ

پاریسی بگذراند. ارتباط او با دنیای بیرون شبانه است و چیزی از آن را بروز نمی‌دهد. و بالاخره پاریس فرزاد مفتون «پاریس سال هزار و نهصد و شصت و هشت دانشجوها، جلسه‌های پرهیجان، شورش، گازهای اشک‌آور، عشق‌ها، دوست داشتن‌ها، راهپیمایی‌ها، سفرها، شبانه‌ها»ست (۱۹۹). پاریسی که می‌خواست آن را در کافه نادری پیدا کند و نشد.

۵. نتیجه‌گیری

مطالعهٔ سه کتاب از سه نویسندهٔ ایرانی انگاره‌ای از شهر پاریس را به خوانندهٔ خود ارائه می‌کند تا غیرمستقیم و به اجمال مفاهیمی را که اندیشمندان فرانسویِ ادبیات تطبیقی در «تصویرشناسی» به بحث می‌کشند دریابد. گلی ترقی با دو داستان «مادام گرگُه» و «عادت‌های غریب آقای الف در غربت» از *کتاب خاطره‌های پراکنده*، رضا قاسمی با *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* و رضا قیصریه با *کافه نادری*، هر سه، از پاریسی می‌گویند که بیش‌وکم یک تصویر مشترک را به ذهن خواننده متبادر می‌کند؛ ناخواسته، این نظام بیان و ارتباط انسانی همان «زبان دوم» می‌شود و خواننده را به گفتهٔ ایو شورل[۲۲] و پی‌یر برونل[۲۳] می‌رساند که عقیده دارند:

> در میان تمام زبان‌هایی که جامعه‌ای که در خود دارد و به کمک آنها می‌اندیشد، از میان تمامی زبان‌های نمادین، تصویر هم یکی است ، زبانی خاص، که کاربرد آن بیان ارتباطات بیناقومی، بینافرهنگی، میان جامعه‌ای که «می‌نگرد» و سخن می‌گوید و جامعه‌ای که «نگریسته می‌شود» است. ... این تصویر، چون تصویری است از «دیگری» خود می‌شود فرهنگ...، و از ورای آن است که جامعه‌ای دیده می‌شود، نوشته می‌شود، اندیشیده می‌شود و خیال‌انگیز می‌شود (۱۳۸).

در این دیدن‌ها همواره دو نگاه بیگانه با هم در تلاقی‌اند. یکی نگاه «بیگانه‌ـنویسنده»، «نویسنده‌ـبیگانه»ای که از «دیگری» تصویری ارائه می‌کند تا او را بشناساند و یکی هم «نگاه خودی»، کسی که در معرض نگاه اولی قرار گرفته است و به نوبهٔ خود در حال ارزیابی و قضاوت اوست. هر سه کتاب به خوبی توانسته‌اند به این مهم پاسخ دهند.

---

22. Chevrel
23. Brunel

منابع

بارت، رولان. *امپراطوری نشانه‌ها*. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران: نشر نی، ۱۳۸٤.

برتون، آندره. *نادیا*. ترجمهٔ کاوه میر عباسی. تهران: نشر افق، ۱۳۸۳.

پِرِک، ژرژ. چیزها (*داستانی از سال‌های* ۱۹٦۰). ترجمهٔ احمد سمیعی(گیلانی). تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷٦.

پیا، پاسکال. *گیوم آپولینر در آیینهٔ آثارش*. ترجمهٔ محمد علی سپانلو. تهران: انتشارات پخش گزیده، ۱۳۷۲.

ترقی، گلی. *خاطره‌های پراکنده*. چاپ چهارم. *تهران:* انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۲.

چهل‌تن، امیرحسن. *تهران، شهر بی‌آسمان*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۸۰.

روسو، ژان ژاک. *امیل*. ترجمهٔ ع. صبحانی. تهران: انتشارات فرخی، ۱۳٤۸.

ستاری، جلال. *اسطورهٔ تهران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۵.

قاسمی، رضا. *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*. چاپ هشتم. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۷.

قیصریه، رضا. *کافه نادری*. تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۲.

مشفق کاظمی، مرتضی. *تهران مخوف*. تهران: انتشارات ابن سینا، ۱۳٤۰.

Brunel, Pierre et Yves Chevrel. *Précis de littérature comparée*. Paris: Puf, 1989.

Goby, Valentine. *Petit éloge des grandes villes*. Paris: Folio, 2007.

Guyard, M.-F. *La Littérature comparée*. Paris: Puf, 1969.

Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan université, 2001.

Kerbrat, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris: Puf, 1995.

Le Clézio, J. M. G. *Les Géants.* Paris: Gallimard, 1997.

Pageaux, Daniel-Henri. *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 2001.

Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Mayenne: Galilée, 2003.

Troyat, Henri. *Aliocha.* Paris: Flammarion, 1991.

Lagarde, André et Laurant Michard. *XIX^{e} Siècle.* Paris: Bordas, 1969.

انجمن بین‌المللی ادبیّات تطبیقی
ساختار، وظایف و کارکردها

ناهید حجازی*

چکیده

مراکز و نهادهای بسیاری در دنیا به تحقیق در حوزهٔ ادبیات تطبیقی پرداخته‌اند که مهم‌ترین آنها انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. این انجمن با هدف گسترش نگرش جهانی و میان‌رشته‌ای به پژوهش‌های ادبی و تقویت همکاری‌های علمی پژوهشگران ادبیات تطبیقی در سراسر جهان، از سال ۱۹۵۵ تاکنون، با برگزاری هجده همایش هر سه سال یک‌بار و چاپ کتاب‌ها و مقالات بسیار در رشد و گسترش مطالعات ادبیات تطبیقی و ایجاد ارتباط بین انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی کشورهای مختلف و روزآمد کردن اطلاعات علمی آنها نقش مؤثری داشته است. این مقاله ضمن معرفی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی به تشریح هدف‌ها، ساختار اداری، فعالیت‌های علمی و پژوهشی و جوایز ادبی آن می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، انجمن‌های علمی، ادبیات تطبیقی.

۱. مقدمه

اروپا در قرن نوزدهم شاهد پیشرفت چشمگیری در زمینه‌های اجتماعی و تحقیقات علمی بود. در پی این پیشرفت، پژوهش در قلمرو ادبیات تطبیقی در اروپا و شمال

---

* عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام نگار نویسنده: Hejazi_n@yahoo.com

امریکا آغاز شد و با ظهور مدرنیسم در قرن بیستم شکوفا گردید. رشد ارتباطات بین‌المللی، تعاملات ادبی، ترجمهٔ آثار ادبی به زبان‌های مختلف و لزوم شناخت سایر فرهنگ‌ها به تدریج به شکل‌گیری و گسترش شاخهٔ علمی جدید در علوم انسانی به نام ادبیات تطبیقی انجامید، چنان‌که اکنون در بسیاری از دانشگاه‌های جهان رشتهٔ مستقلی محسوب می‌گردد که دارای رشتهٔ تحصیلی تا مقطع دکتری، انجمن‌های علمی و نشریات تخصصی است. در این مقاله به معرفی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی[1] که مهم‌ترین و معتبرترین انجمن این رشته در دنیاست می‌پردازیم و با اهداف، اساسنامه، ساختار اداری، فعالیت‌های علمی و جوایز ادبی آن آشنا می‌شویم.

این انجمن با نگرش جهانی و میان فرهنگی به ادبیات توانسته است در طول شش دهه فعالیت خود در رشد و گسترش مطالعات ادبیات تطبیقی گام‌های مؤثر بردارد. در این مقاله کوشش شده است تا با معرفی اهداف، ساختار تشکیلاتی و عملکرد علمی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی نشان دهیم که راه‌اندازی انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی یکی از نهادهای مؤثر در گسترش ادبیات تطبیقی در هر کشوری است.

۲. تاریخچهٔ انجمن

تلاش‌های نخستین برای تأسیس انجمن در سال‌های ۱۹۰۰ و ۱۹۲۸ به دشواری‌هایی برخورد کرد و به هدف مورد نظر منتهی نشد تا بالأخره در سال ۱۹۵٤، در ششمین کنگرهٔ «فدراسیون بین‌المللی زبان و ادب مدرن»[2]، موضوع تأسیس انجمنی بین‌المللی مطرح شد و در همان جا تأسیس انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی به تصویب رسید. از آن زمان این انجمن رسماً کار خود را شروع کرد. اکنون انجمن وابسته به «فدراسیون بین‌المللی زبان و ادب مدرن» است و از سال ۱۹۵۵ تاکنون هر سه سال یک‌بار، مجموعاً هجده همایش، در کشورهای مختلف برگزار کرده است .

نوزدهمین کنگره[3] در سال ۲۰۱۰ در سئول پایتخت کرهٔ جنوبی برگزار خواهد شد. موضوع اصلی کنگره گسترش مرزهای ادبیات تطبیقی[4] با عنوان‌های فرعی زیر است:

---

1. International Comparative Literature Association
2. International Federation of Modern Languages and Literature (FILLM)
3. http://www.icla2010.org
4. Expanding the Frontiers of Comparative Literature

۱- «جهانی سازی ادبیات تطبیقی: نظریه‌ها و عملکردهای جدید»[۵] ۲- «جایگاه ادبیات در عصر فرامتنی»[۶] ۳- «طبیعت، فناوری و انسانیت در سنت‌های مختلف»[۷] ٤- «نوشتن دربارهٔ تضادها و دیگربودگی»[۸] ۵- «ترجمهٔ تفاوت‌ها و مرتبط ساختن جهان»[۹] ٦- «آسیا در پارادایم تحول‌گرایی ادبیات تطبیقی»[۱۰]

انجمن تا کنون هجده کنگره برگزار کرده است که به ترتیبِ زمان برگزاری عبارت‌اند از:

۱. هجدهمین کنگره در سال ۲۰۰۷ در ریو دو ژانیرو در برزیل برگزار شد[۱۱] و موضوع کنگره عبارت بود از: «فراسوی دوگانگی‌ها: انقطاع‌ها و جایگزینی‌ها در ادبیات تطبیقی[۱۲]» با عنوان‌های فرعی ۱ـ «تطبیق‌گرایی‌ها: ریشه‌ها و مسیرها»[۱۳] ۲ـ «گفتمان انتقادی و نقش روشنفکران»[۱٤] ۳ـ «گذرگاه‌ها و آلودگی‌ها»[۱۵] ٤ـ «انسان، در–انسان، پسا–انسان»[۱٦] ۵ـ «فرایند هویت‌ها: چند فرهنگی، آمیختگی نژادی، چندرگه‌ای»[۱۷] ٦ـ «ترجمه، سنت، خیانت؟»[۱۸] ۷ـ «ملیت‌ها و جنسیت‌ها: جنسیت، طبقهٔ اجتماعی و روابط قدرت»[۱۹] ۸ـ «ریو دو ژانیرو به منزلهٔ کلان شهر فرهنگی»[۲۰] ۹ـ «جهانی شدن»[۲۱].

۲. هفدهمین کنگره در سال ۲۰۰٤ در هنگ کنگ برگزار شد[۲۲] و تعدادی از مقالات

---

5. Making Comparative Literature Global:New Theories and Practices
6. Locating Literature in the Hypertextual Age
7. Nature, Technology, and Humanity in Different Traditions
8. Writing the Conflicts and Otherness
9. Translating Differences, Connecting the World
10. Asia in the Changing Comparative Paradigm

۱۱. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ مجموعه مقالات این کنگره به پایگاه اطلاع رسانی زیر مراجعه کنید:
http://www.byu.edu/icla/congress/index.htm

12. Beyond Binarisms: Discontinuities and Displacements in Comparative Literature
13. Comparativisms: Roots and Routes
14. Critical Discourses and the Role of the Intellectual
15. Crossings and Contaminations
16. Human, In-Human, Post-Human
17. Identities in process: Multiculturalism, Miscegenation, Hybridity
18. Translation, Tradition, Betrayal?
19. Nationalisms and Sexualities: Gender, Class and Power Relations
20. Rio de Janeiro as a Cultural Metropolis
21. Globalization

۲۲. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ مجموعه مقالات این کنگره به پایگاه اطلاع رسانی زیر مراجعه کنید:
http://www.In.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/list.htm

عرضه شده در این کنگره در کتاب‌های زیر به چاپ رسیده است: شش مقاله دربارهٔ کارگاه آموزشی با عنوان «بینامتنیت فرافرهنگی»[۲۳] و هفده مقاله دربارهٔ «بسترهای (پسا)مدرنیسم: دورنما‌ـوضعیت‌ـجایگاه»[۲٤] عرضه شد.

۳. شانزدهمین کنگره در سال ۲۰۰۰ در افریقای جنوبی با عنوان «تغییرات و تحولات و گذر از مرزها در عصر چند فرهنگی»[۲۵] برگزار شد.[۲٦]

٤. پانزدهمین کنگره در سال ۱۹۹۷ در لیدن هلند[۲۷] با عنوان «ادبیات به منزلهٔ حافظهٔ فرهنگی»[۲۸] برگزار شد.

۵. چهاردهمین کنگره در سال ۱۹۹٤ در ادمونتون کانادا برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در پنج کتاب با عنوان‌های ۱) «امریکای لاتین به مثابهٔ ادبیاتش»[۲۹] ۲) «خواننده: مقالاتی دربارهٔ نظریه، نقد و آموزش- خواننده محور»[۳۰] ۳) «فیلم و ادبیات»[۳۱] ٤) «آسیای شرقی و غرب»[۳۲] ۵) «ادبیات تطبیقی کنونی، نظریه‌ها و عملکردها»[۳۳] به چاپ رسید.

٦. سیزدهمین کنگره در سال ۱۹۹۱ در توکیوی ژاپن برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در هفت کتاب به چاپ رسید با عنوان‌های ۱) «نمایشنامه‌های هوس»[۳٤] ۲) «بینش‌ها در تاریخ»[۳۵] ۳) «قدرت روایت‌گری»[۳٦] ٤) «ترجمه و تجددطلبی»[۳۷] ۵) «بینش‌های نو

---

23. Cross-Cultural Intertextuality
24. (Post)Modernist Terrains: Landscapes-Settings-Spaces
25. Transitions and Transgressions in an Age of Multiculturalism

۲٦. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ مجموعه مقالات این کنگره به پایگاه اطلاع رسانی زیر مراجعه کنید:
http:// www.unisa.ac.za/press

۲۷. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ مجموعه مقالات این کنگره به پایگاه اطلاع رسانی زیر مراجعه کنید:
http://www.rodopi.nl/senj.asp?serieId=icla

28. Literature as Cultural Memory
29. Latin America as Its Literature
30. Reader: Essays in Reader-Oriented Theory, Criticism, and Pedagogy
31. Film and Literature Special Issue Canadian Review of Comparative Literature
32. East Asia and the West
33. Comparative Literature Now: Theories and Practice
34. Dramas of Desire
35. Visions in History
36. Powers of Narration
37. Translation and Modernization

دربارهٔ خلاقیت»[٣٨] ٦) «ادبیات تطبیقی بین کشورهای آسیایی»[٣٩] ٧) ضمیمه: مجموعه مقالات کارگاه آموزشی «نظریات ویراستاران مجلات ادبیات تطبیقی»[٤٠].

٧. دوازدهمین کنگره در سال ١٩٩٨ در مونیخ آلمان برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در پنج کتاب به چاپ رسید با عنوان‌های: ١) «اجلاس‌ها و مذاکرات عمومی مونیخ»[٤١] ٢) «مکان و مرزها در ادبیات (بخش اول)»[٤٢] ٣) کارگاه آموزشی «مکان و مرزها در ادبیات»[٤٣] ٤) «مکان و مرزهای ادبیات (بخش دوم)»[٤٤] ٥) «مکان و مرزها در نقد و نظریهٔ ادبی (بخش سوم)»[٤٥].

٨. یازدهمین کنگره در سال ١٩٨٥ در پاریسِ فرانسه برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در ده کتاب به چاپ رسید با عنوان‌های: ١) تأثیر جهانیِ آثار ویکتور هوگو»[٤٦] ٢) ادبیات داستانی، روایت، متن، ژانر»[٤٧] ٣) «به سوی نظریه‌ای در ادبیات تطبیقی»[٤٨] ٤) «ادبیات شفاهی و ادبیات کتبی»[٤٩] ٥) «ادبیات تطبیقی، ادبیات جهان»[٥٠] ٦) «ادبیات عمومی، ادبیات تطبیقی»[٥١] ٧) «نقش ترجمه در رشد و گسترش ادبیات»[٥٢] ٨) «تعاملات فرهنگیِ خواننده محور»[٥٣] ٩) «فرهنگ‌پذیری»[٥٤] ١٠) «ادبیات نوخیز»[٥٥].

٩. دهمین کنگره در سال ١٩٨٢ در نیویورک امریکا برگزار شد و مجموعه مقالات

---

38. New Visions of Creation
39. Inter-Asian Comparative Literature
40. Editorial Visions of Comparative Literature Journals
41. Plenary Sessions and Coloquium Munich
42. Space and Boundaries in Literature (Section 1)
43. Space and Boundaries in Literature
44. Space and Boundaries of Literature (Section 2)
45. Space and Boundaries in Literary Theory and Criticism (Section 3)
46. Le rayonnement international de Victor Hugo
47. Fiction, Narratologie, Texte, Genre
48. Toward a Theory of Comparative Literature
49. Orality and Literature
50. Comparative Literature, World Literature
51. General literature, Comparative Literature
52. Translation in the Development of Literatures
53. Reception Studies
54. Acculturation.
55. Littératures émergentes

این کنگره در سه جلد به ویراستاری آنا بالاکیان[56] در سال ۱۹۸۵ به چاپ رسید.

۱۰. نهمین کنگره در سال ۱۹۷۹ در اینسبروک اطریش برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در سه کتاب به ویراستاری زوران کونستانتینوف[57] در سال ۱۹۸۲ به چاپ رسید.

۱۱. هشتمین کنگره در سال ۱۹۷٦ در بوداپست مجارستان برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در دو کتاب به ویراستاری بلا کوِپتسی و دیوردی م. وایدا[58] در سال ۱۹۸۰ به چاپ رسید.

۱۲. هفتمین کنگره در سال ۱۹۷۳ در اوتاوای کانادا برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در دو کتاب به ویراستاری میلان و. دیمیک و ایوا کوشنر[59] در سال ۱۹۷۹ به چاپ رسید.

۱۳. ششمین کنگره در سال۱۹۷۰ در بوردوی فرانسه برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در کتابی به ویراستاری م. کادو[60] سال ۱۹۷۵ به چاپ رسید.

۱٤. پنجمین کنگره در سال ۱۹٦۷ در بلگراد یوگسلاوی برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در کتابی به ویراستاری نیکلا بناسویچ[61] در سال ۱۹٦۹ به چاپ رسید.

۱۵. چهارمین کنگره در سال ۱۹٦٤ در فرایبورگ سوئیس برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در دو کتاب به ویراستاری فرانسوا یوست[62] در سال ۱۹٦٦ به چاپ رسید.

---

56. Proceedings of the Xth Congress of the ICLA (New York, 1982). Ed. Anna Balakian, 1985.
57. Actes du IX^{e} Congrès de l'AILC (Innsbruck, 1979). Ed. Zoran Konstantinovi. Innsbruck: AMOE, 1982.
58. Proceedings of the VIIIth Congress of the ICLA (Budapest, August 1976). Eds. Bela Köpeczi and György M. Vajda, 1980.
59. Proceedings of the VIIth Congress of the ICLA (Montréal/Ottawa, 1973). Eds. Milan V. Dimic and Eva Kushner, 1979.
60. Proceedings of the VIth Congress of the ICLA (Bordeaux, 1970). Ed. M. Cadot, 1975.
61. Proceedings of the Vth Congress of the ICLA (Belgrade, 1967). Ed. Nikola Banasevic, 1969
62. Proceedings of the IVth Congress of the ICLA (Fribourg,1964). Ed. François Jost,1966.

۱۶. سومین کنگره در سال ۱۹۶۱ در اوترختِ[۶۳] هلند برگزار شد و مجموعه مقالات[۶۴] این کنگره در کتابی در سال ۱۹۶۲ به چاپ رسید.

۱۷. دومین کنگره در سال ۱۹۵۸ در چپل هیلِ امریکا[۶۵] برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در دو کتاب به ویراستاری ورنر پ. فردریک[۶۶] در سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۵۹ به چاپ رسید.

۱۸. اولین کنگره در سال ۱۹۵۵ در ونیز ایتالیا برگزار شد و مجموعه مقالات این کنگره در کتابی به ویراستاری کارلو پلگرینی[۶۷] در سال ۱۹۵۵ به چاپ رسید.

۳. اهداف انجمن

در آخرین اصلاحیهٔ انجمن در ۱۶ اوت سال ۱۹۹۷ در لیدن، هدف از تشکیل انجمن مطابق اساسنامه چنین تعریف شده است: «گسترش نگرش جهانی در پژوهش‌های ادبی و تقویت همکاری‌های علمی پژوهشگران ادبیات تطبیقی در سراسر جهان»[۶۸].

در سال ۲۰۰۶، دوروتی فیگیرا[۶۹]، در سال ۲۰۰۶ دربارهٔ اهداف و وظایف انجمن بیشتر سخن می‌گوید:

> انجمن، با سابقهٔ پنجاه و یک‌ساله‌اش، با اجرای طرح‌ها و پژوهش‌های متعدد در ارتقای کیفی تحقیقات نظری و کاربردی نهادهای ملی و منطقه‌ای همواره پیشرو و آمادهٔ همکاری بوده است. پایه‌های این انجمن بر رشد و گسترش گفت‌وگوی فرهنگی بین کشورها استوار است؛ این هدف است که در تمام طرح‌های پژوهشی انجمن مشهود است و در کمتر نهاد علمی نظیر آن را دیده‌ایم. پژوهشگران نهادهای ملی معمولاً

63. Utrecht
64. Proceedings of the Third Congress of the ICLA/ 1962.
65. Chapel Hill
66. Proceedings of the Second Congress of the ICLA,. Ed. Werner P. Friedrich 1959.
67. Venezia nelle letterature moderne: Atti del primo congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata (Venezia 25-30 settembre 1955). A cura di Carlo Pellegrini.
68. http://icla.byu/www/association/statutes
۶۹. Dorothy Figueira استاد دانشگاه جورجیا و رئیس انجمن در سال ۲۰۰۶

نگرشی تنگ‌نظرانه دارند و در محدودهٔ رسوم ملی و منطقه‌ای خود گرفتار شده‌اند. انجمن می‌کوشد تا فراسوی این تنگ‌نظری‌ها با دیدی جهانی به ادبیات بومی بنگرد و محیطی فراهم کند تا پژوهشگران ادبیات ملی با استفاده از روش تطبیقی با افکار جهانی و فرهنگ‌های مختلف آشنا شوند. گفت‌وگوی میان‌فرهنگی پیام اصلی انجمن است، دیدگاهی که به ویژه در انتشاراتش، کار گروه‌های پژوهشی و همایش‌های آن کاملاً محسوس است[۷۰].

٤. اساسنامهٔ انجمن

اساسنامهٔ انجمن در ۲۸ سپتامبر سال ۱۹۵۵ در ونیز ایتالیا، به تصویب مجمع عمومی رسید و سپس اصلاحیه‌هایی به این ترتیب به آن اضافه شد: ۵ سپتامبر سال ۱۹٦٤ در فرایبورگ آلمان؛ ۵ سپتامبر سال ۱۹۷۰ در بوردو فرانسه؛ ۲۰ اوت سال ۱۹۷۹ در اینسبروک اتریش؛ ۲۸ اوت سال ۱۹۸۲ در نیویورک امریکا؛ ۲۰ اوت سال ۱۹۸۵ در پاریس فرانسه؛ ۲۲ اوت سال ۱۹۸۸ در مونیخ آلمان؛ ۱۵ اوت سال ۱۹۹٤ در ادمونتون کانادا؛ ۱٦ اوت سال ۱۹۹۷ در لیدن هلند.

٤.۱. *اهداف انجمن*: انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی مطالعاتی را که از منظری بین‌المللی به ادبیات می‌نگرند مورد توجه و حمایت قرار می‌دهد. این انجمن می‌کوشد تا از راه همکاری‌های بین‌المللی به این هدف دست یابد.

مسئولیت برگزاری همایش‌های بین‌المللی که هر سه یا چهار سال یک‌بار برگزار می‌شود بر عهدهٔ انجمن است. انجمن محل، زمان و موضوع هر کنگره را تعیین می‌کند و چاپ خلاصهٔ مقالات و مجموعه مقالات هر کنگره را بر عهده دارد. هم چنین پیش از تشکیل هر کنگره با کارگروه ملی که در کشور ذی‌ربط تشکیل می‌شود هماهنگی‌های لازم را برای برگزاری کنگره در آن کشور انجام می‌دهد.

٤.۲. *ارتباط با فدراسیون بین‌المللی ادبیات و زبان‌های مدرن*: انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی وابسته به فدراسیون بین‌المللی ادبیات و زبان‌های مدرن است. رئیس انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی به‌عنوان نمایندهٔ قانونی انجمن، عضو کار گروه اجرایی فدراسیون است.

٤.۳. *عضویت در انجمن*: همهٔ پژوهشگران، استادان واندیشمندان علاقه‌مند به تحقیق

70. *ICLA Bulletin*, 14:1 (2006): 6-7

در حوزهٔ ادبیات تطبیقی می‌توانند عضو انجمن شوند. این انجمن دربرگیرندهٔ انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی و مشوق تشکیل انجمن‌های جدید ملی است و مسئول برگزاری مجمع عمومی در زمان تشکیل هر کنگره است.

مؤسسات پژوهشی و نهادهای علمی می‌توانند عضو انجمن شوند و در صورت تمایل می‌توانند در مجمع عمومی نمایندهٔ قانونی داشته باشند و از حقوق یکسانی برابر سایر اعضای رسمی انجمن برخوردار باشند. این اعضا (چه افراد، چه مؤسسات) اعضای فعال انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی را تشکیل می‌دهند.

انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی همچنین افرادی را که امور و طرح‌های پژوهشی انجمن را مورد حمایت مالی قرار می‌دهند بدون حق رأی به عضویت می‌پذیرد. میزان کمک مالی این افراد باید لااقل سی برابر حق عضویت یک عضو رسمی باشد.

٤.٤. هیِئت *اجرایی انجمن*: مجمع عمومی متشکل از اعضای انجمن یا نمایندهٔ اعضای غایب، هیِئت اجرایی انجمن را برمی‌گزینند. هر فرد می‌تواند فقط نمایندهٔ دو عضو شود و برگهٔ وکالت عضو غایب باید به امضای یکی از منشی‌ها برسد. اعضای هیئت اجرایی انجمن عبارت‌اند از: یک کارگروه افتخاری که مجمع عمومی آن را انتخاب می‌کند، یک رئیس، چهار معاون، دو منشی، سه خزانه‌دار و یک کارگروه اجرایی مرکب از هشت عضو که شانزده نفرِ آنها را مجمع عمومی برمی‌گزیند و دو عضو باقی‌مانده را کارگروه معرفی نامزدها با مشورت رئیس جدید انتخاب می‌کند.

هیئت اجرایی که باید از میان اعضای انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی باشند می‌توانند در فاصله‌های زمانی میان تشکیل مجامع عمومی در مورد مسائل مهم این انجمن تصمیم بگیرند، بر هزینه‌های انجمن نظارت داشته باشند، به مجمع عمومی گزارش بدهند و بر فعالیت‌های قانونی انجمن مطابق اساسنامه نظارت کنند.

اعضای کارگروه افتخاری مادام‌العمر انتخاب می‌شوند و برای مشورت به جلسات کارگروه اجرایی دعوت می‌شوند. دیگر اعضای هیئت اجرایی به‌مدت سه سال یا در فاصلهٔ تشکیل دو کنگره انتخاب می‌شوند و انتخاب مجدد آنها بلامانع است. فردی که دوبار برای هیئت اجرایی انتخاب می‌شود می‌تواند حداکثر دو بار هم برای مسئولیت‌های دیگر انتخاب شود. رئیس هیئت اجرایی تنها برای یک دوره انتخاب می‌شود. فردی که چهار دوره در مسئولیت‌های مختلف غیر از ریاست باشد می‌تواند

نامزد ریاست شود. هیئت اجرایی اختیاردارد که هر یک از اعضا را به جلسات خود دعوت کند.

٥.٤. *مقرّ انجمن*: مقرّ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در پاریس است.

٦.٤. *حق عضویت و کمک‌های مالی*: میزان و نحوهٔ جمع آوری کمک‌های مالی و هزینه‌ها مطابق قوانین داخلی است و اگر لازم باشد مجمع عمومی آن قوانین را تغییر می‌دهد و اصلاح می‌کند.

٧.٤. *کارگروه‌ها و وظایف*: هیئت اجرایی می‌تواند برای بررسی مشکلات خاص، کارگروه‌هایی را راه بیندازد و وظایف آنها را مطابق مصوّبات خود تعیین کند، همچنین می‌تواند وظایف کارگروه‌های پژوهشی پیشنهادی را مطابق قانون بررسی و آنها را به تصویب برساند. در موارد دیگر، رئیس انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، با مشورت کارگروه اجرایی، رئیس کارگروه‌ها را منصوب می‌نماید. رئیس انجمن و رئیس منتخب هر کارگروه اعضای آن کارگروه را انتخاب می‌کنند. رؤسای کارگروه‌ها و ویراستار *خبرنامه انجمن* به‌عنوان ناظر به جلسات کارگروه اجرایی دعوت می‌شوند. هر کارگروه موظف است که گزارش سالانهٔ فعالیت‌های خود را به کارگروه اجرایی اعلام نماید. هیئت اجرایی هم چنین می‌تواند هر کارگروه را بنا به تشخیص خود ملغی اعلام کند.

٨.٤. *اصلاحیه‌های اساسنامه*: هیئت اجرایی می‌تواند اصلاحیه‌های اساسنامه را دو ماه پیش از تشکیل مجمع عمومی به اعضای انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی پیشنهاد دهد و مجمع عمومی تنها مرجعی است که بر اساس رأی اکثریت اصلاحیه را رد یا تصویب می‌کند.

اعضای انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی می‌توانند پیش از تشکیل مجمع عمومی پیشنهادهای خود را در مورد شیوه‌های کار انجمن یا اصلاحیه‌های اساسنامه به رئیس انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی یا منشی‌ها ارائه دهند.

٩.٤. *انحلال انجمن*: هرگاه عدهٔ نمایندگان کشورهای عضو انجمن کمتر از پنج نفر باشد انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی باید انحلال خود را اعلام کند.

۵. ساختار اداری انجمن

ساختار انجمن عبارت است از: یک کارگروه افتخاری که اعضای آن را مجمع

عمومی برمی‌گزیند، یک رئیس، چهار معاون، دو منشی، سه خزانه دار و یک کارگروه اجرایی که هجده عضو دارد. مجمع عمومی شانزده عضو آن را انتخاب می‌کند و دو عضو باقی‌مانده را کارگروه معرفی نامزدها با مشورت رئیس انجمن برمی‌گزینند. اسامی اعضای فعلی انجمن عبارت است از: رئیس انجمن: منفرد اشمرلینگ[۷۱]، رئیس فقید انجمن، که در سال ۲۰۰۸ در گذشته است و رئیس بعدی در کنگرهٔ ۲۰۱۰ انتخاب خواهد شد.

معاونان: چونگ چونگ ـ هو[۷۲] (سئول)؛ ادوئاردو ف. کوتینیو[۷۳] (ریو دو ژانیرو)؛ دوروتی فیگیرا (آتنز، جورجیا)؛ چاندرا موهان[۷٤] (دهلی).

منشی‌ها: مارک موفور[۷۵] (بروکسل)؛ استیون پ. ساندراپ[۷٦] (پرو).

خزانه‌داران: کانو تاکایو[۷۷] (توکیو)؛ راس شیدلر[۷۸] (لس‌آنجلس)؛ میکائلا سایمینگتون[۷۹] (لاروشل).

اعضای افتخاری: ایوا کوشنر[۸۰] (تورنتو)؛ دوئو فوکما[۸۱] (اوترخت)؛ ماریا الزیرا سی‌شو[۸۲] (لیسبون)؛ جرالد گیلسپی[۸۳] (پالو آلتو، کالیفرنیا)؛ ژان بسی‌یِر[۸٤] (پاریس)؛ کاواموتو کوجی[۸۵] (توکیو)؛ دوروتی فیگیرا (آتنز، جورجیا).

اعضای انجمن اجرایی: هانس برتنس[۸٦] (اوترخت)؛ ولادیمیر بی‌تی[۸۷] (زاگرب)؛

---

71. Manfred Schmerling
72. Chung Chung-Ho
73. Eduardo F.Coutino
74. Chandra Mohan
75. Marc Maufort
76. Steven P. Sondrup
77. Kano Takayo
78. Ross Shideler
79. Micéala Symington (La Rochelle)
80. Eva Kushner
81. Douwe Fokkema
82. Maria-Alzira Seixo
83. Gerald Gillespie
84. Jean Bessière
85. Kawamoto Koji
86. Hans Bertens
87. Vladimir Biti

آسومپتا کامپس[۸۸] (بارسلون)؛ چو سونگ ـ ون[۸۹] (سئول)؛ لیوِن دولست[۹۰] (لوون)؛ ایبرا دینه[۹۱] (داکار)؛ ماریو دومنیکلی[۹۲] (فلورانس)؛ ژوئاون فریرا دوئارته[۹۳] (لیسبون)؛ مانفرد انگلس[۹۴] (اکسفورد)؛ آنجلا استرهمر[۹۵] (اُنتاریو)؛ ایناگا شیگمی[۹۶] (کیوتو)؛ لیو زیانگیو[۹۷] (پکن)؛ استفان میشو[۹۸] (پاریس)؛ ژان مارک مورا[۹۹] (لیل)؛ اندرس پترسون[۱۰۰] (اوما)؛ لوس اورورا[۱۰۱] پیمنتل (مکزیکو)؛ ژائو زیا اویی (پکن)[۱۰۲].

کارگروه‌های فعلی که زیر نظر انجمن فعالیت می‌کنند عبارت‌اند از:

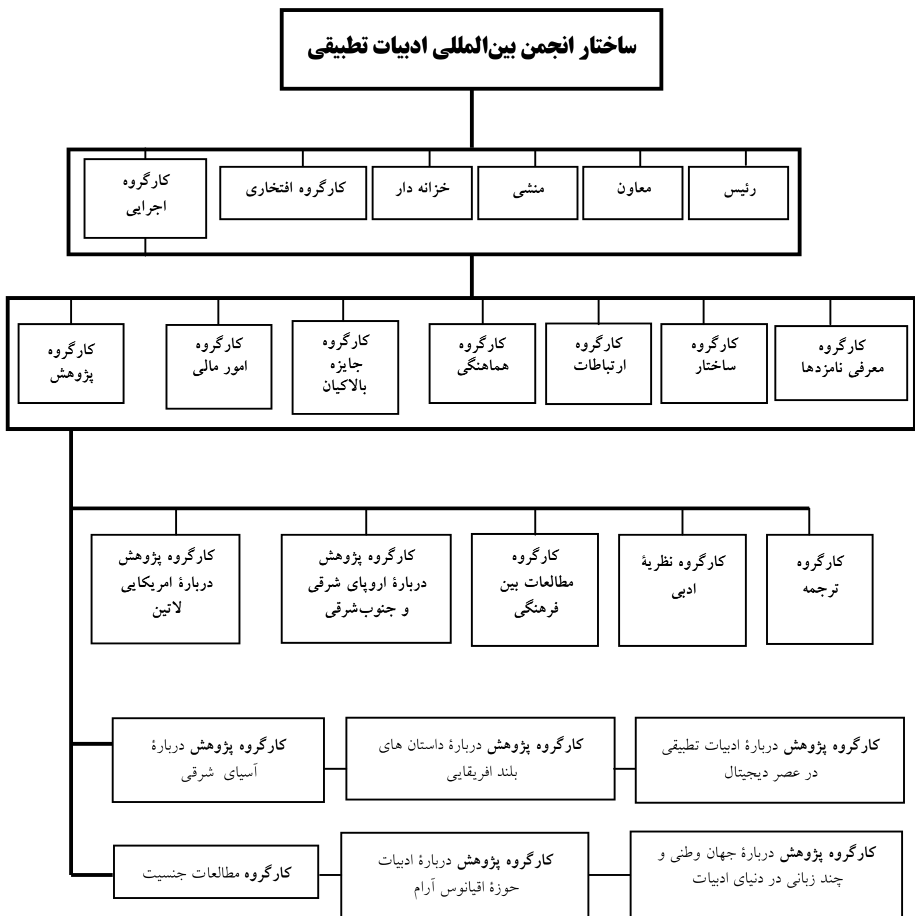
۱) کارگروه معرفی نامزدها، ۲) کارگروه بررسی ساختارها، ۳) کارگروه ارتباطات، ٤) کارگروه هماهنگی، ۵) کارگروه جایزه بالاکیان، ٦) کارگروه امور مالی ۷) کارگروه پژوهش که مرکب از کارگروه‌های زیر است:

۱) کارگروه ترجمه، ۲) کارگروه نظریهٔ ادبی، ۳) کارگروه مطالعات بین‌فرهنگی، ٤) کارگروه پژوهش دربارهٔ اروپای شرقی و جنوب شرقی، ۵) کارگروه پژوهش دربارهٔ امریکای لاتین، ٦) کار گروه پژوهش دربارهٔ آسیای شرقی، ۷) کارگروه پژوهش دربارهٔ داستان‌های بلند افریقایی، ۸) کارگروه پژوهش دربارهٔ ادبیات تطبیقی در عصر دیجیتال، ۹) کار گروه مطالعات جنسیت، ۱۰) کارگروه مطالعه دربارهٔ ادبیات حوزهٔ اقیانوس آرام، ۱۱) کارگروه پژوهش دربارهٔ جهان وطنی و چند زبانی در دنیای ادبیات.

کارگروه‌های تعیین شده، علاوه بر شرکت در کنگرهٔ بین المللی، نشست‌های سالانه

88. Assumpta Campas
89. Cho Sung-Won
90. Lieven D′hulst
91. Ibra Diene
92. Mario Domenichelli
93. João Ferreira Duarte
94. Manfred Engels
95. Angela Esterhammer
96. Inaga Shigemi
97. Liu Xiangyu
98. Stéphane Michaud
99. Jean-Marc Moura
100. Anders Pettersson
101. Luz Aurora Pimentel
102. Zhao Xiaoyi (Beijing)

برگزار می‌کنند و هر کارگروه موظف است گزارشی از وضعیت خود، طرح‌ها، انتشارات و کارگاه‌های آموزشی را به انجمن عرضه کند و با اکثریت آراء آن را به تصویب رساند. در صورت بروز مشکل در وضعیت علمی، فرهنگی، مالی یا حتی ساختاری، هر کارگروه آن مشکل را بررسی و حل می‌نماید. علاوه بر این مسائل، هر کارگروه نحوهٔ برگزاری کنگرهٔ بین‌المللی بعدی و موضوعات و امکانات موجود در آن نشست را بررسی و تصمیم‌های لازم را اتخاذ می‌کند. اجرای مصوبات بر عهدهٔ کارگروه‌های اجرایی در کشور محل برگزاری کنگره خواهد بود.



انتشارات انجمن

انتشارات انجمن شامل مجموعه مقالات، *خبرنامه*[۱۰۳] و *مجلهٔ تحقیقات*ادبی[۱۰۴] است. *مجموعهٔ مقالات* شامل مقاله‌ها و گزارش کارگاه‌های آموزشی است که در هر کنگره عرضه می‌شود. *خبرنامهٔ* انجمن از سال ۱۹۷۰ هر شش ماه یک‌بار منتشر می‌شود و اخبار و اطلاعات مهم دربارهٔ انجمن‌های ملی، سازمان‌های وابسته به انجمن، نحوهٔ تماس با مسئولان و محققان ادبیات تطبیقی، اطلاعیه‌های مربوط به کنگره‌ها، نشست‌ها، سمپوزیوم‌ها، گزارش وضعیت مالی انجمن را در اختیار حدود شش هزار عضو در هفتاد کشور دنیا می‌گذارد. امروزه این اطلاعات و اخبار در پایگاه اطلاع‌رسانی انجمن (ICLA) در دسترس همگان است.

مجلهٔ جوان انجمن به نام مجلهٔ *تحقیقات ادبی* به دو زبان انگلیسی و فرانسه منتشر می‌شود و به معرفی کتاب‌ها، مقاله‌ها و مجموعه مقالات پژوهشی محققان این حوزه اختصاص یافته است. معرفی کتاب یا مقاله باید طبق ضوابط خاص خود نوشته شود. این معرفی‌های سنجیده و دقیق حتی برای محققان غیرمتخصص در این حوزه نیز مفید و قابل استفاده می‌باشد.

بخش معرفی کتاب و طرح‌های پژوهشی برای محققان و پژوهشگرانی که در حوزه‌های فرهنگی مشترک فعالیت می‌نمایند مفید است. معرفی کتاب راهنمایی برای خوانندگان است تا با شیوه یا شیوه‌های پژوهش پژوهشگران آشنا شوند و از دستاوردهای علمی دیگران بهره گیرند. معرفی کتاب‌های مختصر و تخصصی بین ۵۰۰ تا ۸۰۰ کلمه، کتاب‌های مفصل‌تر و تخصصی‌تر بین ۱۲۰۰ تا ۱۵۰۰ کلمه، مقاله‌ها و طرح‌های مهم ادبیات تطبیقی یا حوزه‌های مرتبط با آن بین ۲۰۰ تا ۳۰۰ کلمه و در مواردی که معرفی اثر تخصصی و حاصل کار جمعی باشد صفحات بیشتری از مجله به آن اختصاص می‌یابد.

---

103. *ICLA Bulletin*
104. *Literary Research / Recherche littéraire*

جوایز علمی انجمن

جایزۀ بالاکیان[۱۰۵]

آنا بالاکیان در سال ۱۹۱۵ در استانبول ترکیه به دنیا آمد و در سال ۱۹۹۷ در امریکا از دنیا رفت. وی از استادان بنام ادبیات تطبیقی در دانشگاه نیویورک در مکتب سوررئالیسم و سمبولیسم بود و از سال ۱۹۷۷ تا سال ۱۹۸۰ ریاست انجمن ادبیات تطبیقی امریکا را بر عهده داشت. او صاحب کتاب‌ها، مقالات و جوایز بسیاری بود که برخی از کتاب‌های وی در پانوشت آمده است[۱۰۶].

انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی به پاس زحمات وی یکی از کارگروه‌های خود را کارگروه جایزۀ بالاکیان نام‌گذاری کرده است. در ١٤ اوت سال ٢٠٠٤ در هفدهمین کنگرۀ بین‌المللی ادبیات تطبیقی در هنگ‌کنگ اعطای جایزه‌ای به مبلغ هزار دلار به نام آنا بالاکیان به برترین کتاب در حوزۀ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به تصویب رسید.[۱۰۷] جایزۀ بالاکیان ازسوی بستگان آنا بالاکیان و دوستداران انجمن به یادبود این محقق برجستۀ ادبیات تطبیقی و به منظور ارتقای پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی به پژوهشگران جوان این رشته اعطا می‌گردد. اختصاص جایزه طبق ضوابط و شرایط زیر صورت می‌گیرد:

۱. کتاب باید در فاصلۀ تشکیل دو کنگره و حدود یک‌سال قبل از کنگرۀ بعدی انتشار یافته باشد تا زمان کافی برای معرفی کتاب در کنگرۀ پیش‌رو وجود داشته باشد. برای مثال کتابی که در کنگرۀ ۲۰۱۰ معرفی خواهد شد باید بین ژانویۀ سال ۲۰۰۷ تا دسامبر سال ۲۰۰۹ انتشار یافته باشد.

۲. سن نویسنده به هنگام چاپ کمتر ازچهل سال باشد و با نگرشی ادبی ـ انتقادی، پژوهشی تطبیقی در یکی ازحوزه‌های زیر انجام داده باشد: زیباشناسی ادبی، ادبیات و

---

105. Balakian Prize

106. *The Litrary Origins of Surrealism* (1994), *The Road to the Absolute* (1959), *The Symbolist Movement, A Critical Appraisal* (1969), *André Breton: Magus of Surrealism* (1971), *The Fiction of the Poet from Mallarmé to the Post-Symbolist Mode* (1992)

107. *ICLA Bulletin*, 14:1 (2006): 27.

هنر، مکتب‌های ادبی، تأثیرهای تاریخی یا تذکره‌نویسی در ادبیات، نقد ادبی در صحنهٔ بین‌المللی. پژوهش‌هایی که جهت‌گیری نژادی یا قومی داشته باشد و فقط ادبیات یک کشور را بررسی کند و همچنین اگر به‌صورت الکترونیکی چاپ شده باشد، پذیرفته نمی‌شود.

۳. کتاب‌هایی که به زبان فرانسه یا انگلیسی، زبان‌های رسمی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، نوشته نشده باشد باید همراه خلاصهٔ حداقل ۲۰۰۰ کلمه‌ای به انگلیسی یا فرانسه باشد.

٤. اعضای هیئت داوران می‌توانند از متخصصانی که خود شایسته می‌دانند دربارهٔ اثر معرفی شده نظر بخواهند، به ویژه اگر اثر به زبانی باشد که آنها قادر به خواندنش نباشند.

۵. کتاب بر اساس رأی اکثریت هیئت داوران انتخاب می‌شود و پس از گزینش، لااقل سه ماه قبل از تشکیل کنگرهٔ بعدی، طی نامه‌ای از نویسنده برای دریافت جایزه در کنگره دعوت می‌شود. گزارش این خبر در *خبرنامه* و پایگاه اطلاع‌رسانی به اطلاع دوستداران ادبیات تطبیقی می‌رسد.

جایزهٔ رنه ولک[۱۰۸]

رنه ولک (۱۹۰۳–۱۹۹۵) یکی از محققان نام‌آور ادبیات مدرن و بنیان‌گذار مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی است. او از اعضای حلقهٔ زبان‌شناسان پراگ و اولین رئیس گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل[۱۰۹] بود. کتاب‌های بسیار تألیف کرد و نخستین کتابش را *دربارهٔ کانت*[۱۱۰] نوشت. در این دوره در تحلیل متون و ضابطه‌مند کردن نظریه و ارزیابی آثار نویسندگان تبحر یافت. در سال ۱۹۳۹ به امریکا رفت و درسال ۱۹٤۱ کتاب *پژوهش ادبی، اهداف و شیوه‌های آن*[۱۱۱] را چاپ کرد. در دانشگاه آیووا[۱۱۲] با

۱۰۸. منابع مورد استفاده دربارهٔ ولک: *رنه ولک، تاریخ نقد جدید*. مترجم سعید ارباب شیرانی، ج۱. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۳. و همچنین: www.the rathouse.com/rene wellek

109. Yale
110. *Immanuel Kant in England*
111. *Literary Scholarship, Its Aims and Methods*
112. Iowa

آوستین وارن[۱۱۳] آشنا شد و با همکاری یکدیگر کتاب *نظریهٔ ادبیات*[۱۱٤] را تألیف کردند[۱۱۵]. ولک در سال ۱۹٤٤ به دانشگاه ییل رفت و در آنجا کرسی ادبیات تطبیقی را به دست گرفت. وی به ادبیات فرازبانی و فرا قومی اهمیت می‌داد و معتقد بود که ادبیات از مرز زبان می‌گذرد. از آخرین کتاب‌های او *تاریخ نقد جدید*[۱۱٦](از سال ۱۹۵۵ تا سال ۱۹۹۲) *تاریخ نقد دوران مدرن و بررسی سیر آن در فرانسه، انگلستان، ایتالیا، روسیه و امریکا* در هشت جلد است[۱۱۷]. انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی به پاس خدمات رنه ولک جایزه‌ای به نام وی اختصاص داده است که هر دو سال یک بار به برجسته‌ترین اثر در زمینهٔ نظریهٔ ادبی و فرهنگی اهدا می‌شود.

نتیجه‌گیری

سابقهٔ دیرپا و طولانی ادبیات در کشورهایی چون ایران، هند، مصر، ایتالیا و کشورهای بسیار دیگر به‌گونه‌ای بوده که همیشه امکان تعامل، گفتگو، تبادل افکار و آرا در این کشورها وجود داشته و ارتباط فرهنگی و تأثیر و تأثر ادبی بین آنها برقرار بوده است. در حال حاضر، بیش از ٤۰ کشور دارای انجمن ملی ادبیات تطبیقی هستند و بعضی کشورها، مانند هند و فرانسه، چندین انجمن دارند، این در حالی است که ایران با میراث فرهنگ ادبی درخشان خود هنوز هیچ انجمن علمی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی ندارد. ضروری است که نهادها و مراکز علمی، به ویژه فرهنگستان زبان و ادب فارسی به‌عنوان نهادی سیاست‌گذار، با سازماندهی و گرد هم آوردن پژوهشگران ادبیات تطبیقی امکان تأسیس انجمن ملی ادبیات تطبیقی ایران و نشریهٔ تخصصی آن را فراهم آورد تا هم ادبیات ما به جهانیان شناسانده شود و هم محققان داخلی با ادبیات جهان آشنا شوند. راه‌اندازی انجمن‌های ادبیات تطبیقی در کشورهای جهان نشان از روند رو به

---

113. Austin Warren

114. *Theory of Literature*

۱۱۵. ولک، رنه و اوستین، وارن. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر. چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

116. *History of Modern Criticism*

۱۱۷. این کتاب با عنوان *تاریخ نقد جدید*. به قلم سعید ارباب شیرانی به فارسی ترجمه شده است. تهران: انتشارات نیلوفر، از ۱۳۷۳ به بعد.

رشد این رشته در محافل علمی دنیا دارد، در ایران هم ضروری است که نهادها و پژوهشگران علاقه‌مند در این زمینه فعال شوند.

منابع

ولک، رنه و اوستین وارن. *نظریهٔ ادبیّات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چ ۲. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

ولک، رنه. *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۹-۱۳۷۳.

International Comparative Literature Asssociation /www.icla.org

http://www.icla2007.org

http://www.byu.edu/icla/congress/index.

http://www.In.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/list.htm

http://www.unisa.ac.za/press

http://www.rodopi.nl/senj.asp?serieId=icla

http://icla.byu/www/association/statutes

ICLA Bulletin, Vol. XXIV, No 1, 2006

www.the rathouse.com/rene wellek

ادبیّات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی

علی‌رضا انوشیروانی*

چکیده

یکی از راه‌های آشنایی با تحولات و جریان‌های علمیِ روزِ هر رشته‌ای شرکت در همایش‌های بین‌المللی و تخصصی آن رشته است. مرسوم است که در این همایش‌ها از صاحب‌نظران و استادان برجسته برای ایراد سخنرانی‌های کلیدی دعوت به عمل می‌آورند و سپس پژوهشگرانِ بین‌المللی نتیجهٔ تحقیقات خود را در نشست‌های تخصصی ارائه می‌کنند. در این گزارشِ تحلیلی با بررسیِ چند همایشِ اخیرِ ادبیات تطبیقی در کشورهای مختلف سعی خواهیم کرد تا از لابه‌لای آنها با جریان‌های علمیِ رایجِ این رشته بیشتر آشنا شویم. از جمله همایش‌هایی که در اواخر سال ۲۰۰۸ برگزار شد می‌توان از همایش انجمن ادبیات تطبیقی آذربایجان در دانشگاه باکو و همایش انجمن ادبیات تطبیقی رومانی در دانشگاه بخارست نام برد. از دیگر همایش‌هایی که در سال ۲۰۰۹ برگزار شد می‌توان به همایش‌های انجمن‌های ادبیات تطبیقی هند در دانشگاه حیدرآباد، ترکیه در دانشگاه غازی، سوئد در دانشگاه اوپسالا، و لیتوانی در دانشگاه ویلنیوس اشاره کرد. در این میان، نوزدهمین کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی که در ماه اوت سال ۲۰۱۰ در سئول کرهٔ جنوبی با عنوان کلی «گسترش قلمروِ ادبیات تطبیقی» برگزار خواهد شد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. موضوعاتی چون مطالعات میان‌رشته‌ای، تکثّر فرهنگی، تعاملات فرهنگی، تأثیر رشد فنّاوری اطلاعات در ادبیات، مطالعات ترجمه، ادبیات مهاجرت، ادبیات و جهانی شدن و ارتباط رسانه‌ها و ادبیات از جمله محورهای این کنگرهٔ عظیم است. در پایان، جهت آشنایی بیشتر با روند رو به رشدِ ادبیات

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام نگار نویسنده: anushir@shirazu.ac.ir

تطبیقی، آماری از گروه‌های دانشگاهی این رشته در دانشگاه‌های مختلف دنیا ارائه می‌شود. بی‌شک گسترش مراکز دانشگاهی و پژوهشی و نیز تشکیل انجمن‌های ملی و همایش‌های ادبیات تطبیقی افق‌های جدیدی در مطالعات ادبی جهان خواهد گشود.

کلیدواژه‌ها: همایش‌های ادبیات تطبیقی، کنگرهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، گروه‌های دانشگاهی ادبیات تطبیقی، ادبیات تطبیقی.

رشتهٔ ادبیات تطبیقی ماهیتاً بین‌فرهنگی، بین‌ملیّتی و بین‌رشته‌ای است و سعی دارد تا با گذر از مرزهای جغرافیایی و زبانی، پل ارتباطی میان فرهنگ‌ها و ملت‌های مختلف باشد. در عصر جهانی‌شدن، اهمیت ادبیات تطبیقی بیش از پیش آشکار می‌گردد. درحالی‌که جهانی شدن سودای سروریِ فرهنگی را در سر می‌پرورد، ادبیات تطبیقی بر تنوع فرهنگی اصرار می‌ورزد. ادبیات تطِبیقی ادبیات ملی را جزو لاینفک ادبیات تطبیقی می‌شمارد و معتقد است که کثرت و تنوع فرهنگی را باید ارج نهاد چون فرهنگ‌ها در تعامل با یکدیگر رشد می‌یابند و مکمل یکدیگرند. به قول یوست «تنوع غنا و چاشنی حیات فکری» انسان است (٤٦). دَمْروش[1] نیز معتقد است که ادبیات‌های ملی می‌توانند از ادبیات تطبیقی بهره فراوان ببرند و متقابلاً ادبیات تطبیقی نیز باید پایه و اساس خود را بر بنیاد ادبیات‌های ملی بنا نهد (۳۲۸).

برگزارکنندگان همایش‌های بین‌المللی ادبیات تطبیقی سعی دارند تا با گردآوردن پژوهشگران ادبیات تطبیقی در کنار هم زمینهٔ گفت‌وگو و درک و احترام متقابل را میان ملل مختلف دنیا فراهم آورند. ادبیات تطبیقی، با ایجاد ارتباط میان ادبیات ملی کشورهای مختلف، راه را برای گسترش ارتباطات فرهنگی می‌گشاید و علوم انسانی را از انزوای دیرینهٔ خود بیرون می‌آورد.

هر سال، انجمن‌های ادبیات تطبیقی همایش‌های متفاوت و متعددی در کشورهای مختلف دنیا برگزار می‌کنند. در محیط‌های دانشگاهی رسم بر این است که پژوهشگران هر رشته‌ای ابتدا دیدگاه‌ها و یافته‌های علمی جدید خود را در همایش‌ها مطرح و سپس

---

1. David Damrosch

آن را به‌صورت مقاله چاپ می‌کنند. با قبول این فرض، در این جستار با نگاهی به چند همایش ادبیات تطبیقی، ضمن تأکید بر کنگرهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی در اوت ۲۰۱۰ در کُرهٔ جنوبی، سعی خواهیم کرد تا شرحی، هرچند مختصر، از روند تحولات نظری و کاربردی این رشتهٔ میان‌رشته‌ای به‌دست دهیم تا علاقه‌مندان با قلمرو پژوهشی این رشته بیشتر آشنا شوند.

آخرین کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی (ICLA) در ماه اوت ۲۰۰۷ در ریودوژانیرو در برزیل برگزار شد. این کنگرهٔ بین‌المللی «فراسوی تقابل‌ها، گسست‌ها و جایگزینی‌ها در ادبیات تطبیقی» نام داشت. در این کنگرهٔ هشت روزه بیش از سیصد مقاله توسط پژوهشگران برجستهٔ ادبیات تطبیقی کشورهای مختلف ارائه شد. همان‌طورکه از عنوان کنگره برمی‌آید، محور اصلی سخنرانی‌ها بررسی تغییرات و تحولات مطالعات ادبیات تطبیقی در نیمهٔ دوم قرن بیستم بود. در این دوره بسیاری از پارادایم‌های سنّتی ادبیات تطبیقی به‌تدریج تغییر یافت و نظریه‌پردازان و پژوهشگران این رشته با توجه به شرایط اجتماعی، فرهنگی، ادبی، اقتصادی، سیاسی و تاریخی این قرن، الگوهای جدیدی را جانشین روش‌های قبلی کردند. از جمله مسائلی که در این کنگره بدان پرداخته شد می‌توان به مسائلی چون مطالعات میان‌رشته‌ای، تکثّر فرهنگی، تعاملات بین‌فرهنگی، تأثیر رشد فنّاوری اطلاعات بر ادبیات، مطالعات ترجمه، ادبیات مهاجرت، ادبیات و جهانی شدن، ارتباط رسانه‌ها و ادبیات اشاره کرد. مقالات این کنگره به صورت منظم در چندین جلد به چاپ خواهد رسید و در دسترس علاقه‌مندان قرار خواهد گرفت.

انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی نیز با برگزاری همایش‌های بین‌المللی علاوه بر فراهم آوردن فرصتی برای بحث و تبادل نظر میان پژوهشگران این رشته، امکان معرفی و شناساندن ادبیات قومی خود را به سایر ملل فراهم می‌آورند. از جمله همایش‌هایی که در اواخر سال ۲۰۰۸ برگزار گردید به دو همایش می‌توان اشاره کرد. سومین همایش انجمن ادبیات تطبیقی جمهوری آذربایجان که در ماه نوامبر در دانشگاه باکو برگزار گردید «پندارهای قالبی در ادبیات و فرهنگ‌ها» نام داشت. پندارهای قالبی، یا باسمه‌ای (کلیشه‌ای)، به تصویرهایی اطلاق می‌شوند که جوامع مختلف دربارهٔ دیگران در ذهن دارند. این تصویرها برآمده از تعصبات و کج‌فهمی‌ها دربارهٔ دیگری است. این دیگری

ممکن است گروه‌های نژادی، زبانی، ملیتی، قومی، جنسیتی، مذهبی، فرهنگی، اسطوره‌ای و یا سایر طبقات اجتماعی باشند. پندارهای قالبی تصویری مخدوش از دیگری ارائه می‌دهند، که از دیدگاه روان‌شناختی، نوعی کنش فرافکنی است.

همایش انجمن ادبیات تطبیقی رومانی در ماه اکتبر ۲۰۰۸ در دانشگاه بخارست با عنوان «ادبیات ملی و فرایند جهانی شدن» به بررسی پدیدهٔ جهانی شدن و تأثیر آن در ادبیات‌های ملی پرداخت. سخنرانی بسیاری از شرکت‌کنندگان، من‌جمله راقم این سطور، بر این نکته تأکید داشت که اگر پدیدهٔ جهانی شدن درست و هوشیارانه شناخته شود نه تنها تهدیدی برای هویت‌های ملی و فرهنگ‌های بومی محسوب نمی‌شود، بلکه فرصتی برای ترویج فرهنگ و ادبیات ملی خواهد بود.

از جمله همایش‌هایی که در اوایل سال ۲۰۰۹ برگزار شد می‌توان به نهمین همایش انجمن ادبیات تطبیقی هند در ماه ژانویه «همسازی‌های گوناگون: تعامل‌های ادبی و فرهنگی» اشاره کرد که توسط گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه حیدرآباد به ریاست علمی استاد موخرجی، از پژوهشگران بنام ادبیات تطبیقی هند، برگزار گردید. تأکید این همایش بر این نکته بود که فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف همواره در یکدیگر تأثیرگذار بوده‌اند. در این میان، رسالت ادبیات تطبیقی، از یک طرف، بازنمایی مشترکات فرهنگی میان ملل مختلف است که، در واقع، عامل همسازی، همبستگی و نزدیکی فرهنگی میان ملت‌های گوناگون است، و از طرف دیگر، تبیین تفاوت‌های فرهنگی است که باید آگاهانه مورد احترام طرفین قرار گیرد.

دانشگاه غازی ترکیه در ماه مه ۲۰۰۹ همایشی با عنوان کلی «ما همه به یک فرهنگ سخن می‌گوییم» در شهر آنکارا برگزار کرد. این همایش بر این نکته تأکید داشت که ملل مختلف، علی‌رغم تفاوت‌های جغرافیایی و فرهنگی، در اعماق وجود خود از وحدتی جهانی برخوردارند. عنوان فرعی این همایش «تحلیل تطبیقی ادبیات عامیانه از منظر چندفرهنگی» بود. مطالعهٔ ادبیات عامیانه جایگاه خاصی در مطالعات ادبیات و فرهنگ تطبیقی دارد. در واقع، ادبیات عامیانه یکی از مشترکات فرهنگی میان ملل مختلف است که می‌تواند عامل پیوند و ارتباط آنها باشد. این همایش از این پس هر دو سال یک‌بار در ترکیه برگزار خواهد شد.

دانشگاه اوپسالا با همکاری دانشگاه اُسلو همایشی با عنوان «ادبیات، جغرافیا،

ترجمه: افق‌های جدید در ادبیات تطبیقی» در ماه ژوئن ۲۰۰۹ در سوئد برگزار کرد. همچنان‌که از نام این همایش برمی‌آید محورهای عمدهٔ آن به بررسی تحولات نظری و کاربردی و روش‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی در چند دههٔ اخیر اختصاص داشت. از دیگر مباحث جذاب این همایش بررسی مفهوم ادبیات جهان از گوته تا مورتّی، کازانوا و دَمروش بود. دَمْروش، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد، برجسته‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات تطبیقی در عصر حاضر است که مجموعهٔ ارزشمند شش جلدی *برگزیده‌های ادبیات جهان* او توسط انتشارات لانگمن به چاپ رسیده است. او پایه‌گذار روند جدیدی در ادبیات تطبیقی است که «ادبیات جهان» نامیده می‌شود ــ که متفاوت با آراء گوته در این زمینه است. این همایش افق‌های آتی ادبیات تطبیقی را به روشنی ترسیم کرد. بدون شک، مجموعه مقالات این همایش بسیار خواندنی خواهد بود.

انجمن ادبیات تطبیقی لیتوانی با همکاری دانشگاه ویلنیوس و مرکز ادبیات و فرهنگ عامهٔ لیتوانی سومین همایش مجمع اروپایی مطالعات ادبیات تطبیقی را با عنوان «دگرگونی چشم‌اندازهای اروپایی: رویارویی میان خود و دیگران» را در ماه سپتامبر ۲۰۰۹ برگزار کرد. این همایش عمدتاً بر ارتباطات ادبی و فرهنگی اروپای شرقی و غربی با توجه بر تغییرات دو دههٔ اخیر تأکید داشت. بخش مهمی از این همایش به پژوهش‌های صورت گرفته در زمینهٔ پذیرش ادبیات لیتوانی در سایر کشورهای اروپایی اختصاص داشت. مطالعهٔ پذیرش ادبیات قومی در میان سایر ملل و فرهنگ‌ها از جمله حوزه‌های پرطرفدار تحقیق در ادبیات تطبیقی است.

برای پژوهشگران ادبیات تطبیقی، بزرگ‌ترین واقعهٔ علمی کنگره‌ای است که هر سه سال یک‌بار برگزار می‌شود. انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی نوزدهمین کنگرهٔ خود را در ماه اوت ۲۰۱۰ در سئول پایتخت کُرهٔ جنوبی برگزار خواهد کرد. در این کنگره پژوهشگران ادبیات تطبیقی از بیش از سی کشور دنیا گردِ هم می‌آیند تا در بارهٔ نظریه‌ها و حوزه‌های جدید پژوهش در ادبیات تطبیقی به بحث و تبادل نظر بپردازند. در بخش فراخوانِ مقاله در وبگاه این کنگره آمده است که مقالات میان‌رشته‌ای از قبیل بررسی ارتباط ادبیات با فلسفه، سیاست، اقتصاد، علوم، فناوری اطلاعات، محیط زیست، و فرهنگ مورد استقبال قرار خواهد گرفت (www.ICLA2010.org). این سومین کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است که در یک کشور آسیایی برگزار می‌شود. آخرین

بار، حدود دو دهۀ قبل، سیزدهمین کنگرۀ این انجمن در شهر توکیو، ژاپن، برگزار گردید. پرفسور چونگ هو چونگ از کرۀ جنوبی که ریاست این کنگره را در سال ۲۰۱۰ بر عهده دارد معتقد است که انسان‌ها در عصرِ کثرت و تنوع فرهنگی، بیش از هر زمان دیگر، به گفت‌وگو و تعامل بین فرهنگ‌ها، ملت‌ها و ادبیات‌ها نیازمندند؛ و درست به همین دلیل، بیش از هر زمان دیگر، گسترش ادبیات تطبیقی در جهان ضرورت دارد. ادبیات تطبیقی است که می‌تواند جامعۀ جهانی را از طریق نمایاندن نقاط مشترک انسانی به هم پیوند دهد. این کنگره نه تنها فرصتی برای بررسی ارتباطات ادبی و فرهنگی میان ملت‌هاست، بلکه فرصتی است برای ادبیات کُره تا از خمودگی و انزوا بیرون آید، و ضمن شناختن دیگری، خود را نیز به دیگران بشناساند. این خدمتی است شایان تقدیر، هم به ادبیات و فرهنگ کُره و هم به جامعۀ بشری (به نقل از «فراخوان مقاله» کنگرۀ ۲۰۱۰ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی).

انجمن ادبیات تطبیقی کُره در سال ۱۹۵۹ در بنیاد تحقیقات کُره به ثبت رسید و هم اکنون بیش از ۵۰۰ عضو دارد. این انجمن از سومین کنگرۀ بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۱۹۶۰ به بعد با اعزام پژوهشگران کُره‌ای در نشست‌های این کنگرۀ بین‌المللی فعالانه شرکت کرده و با انجمن‌های ادبیات تطبیقی سایر کشورهای آسیایی همکاری‌های دوجانبه‌ای را آغاز کرده است، ازجمله با انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن از سال ۱۹۶۶ و انجمن ادبیات تطبیقی چین از سال ۱۹۷۱. با راه‌اندازی رشتۀ ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های کُره، انجمن ادبیات تطبیقی کُره موفق شده است که هیئت علمی مورد نیاز کشور را در این زمینه تربیت کند و، بدین‌سان، توانسته است در شناساندن ادبیات و فرهنگ کُره به دنیا قدم‌های مؤثری بردارد.

موضوع اصلی کنگرۀ بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۲۰۱۰ «گسترش قلمرو ادبیات تطبیقی» است که به شش موضوع کلی تقسیم می‌شود.

۱. جهانی‌سازی ادبیات تطبیقی: نظریه‌ها و عملکردهای جدید

دنیای پویا و پرشتاب قرن بیست و یکم، تحت تأثیر فناوری‌های جدید، انسان‌های متفکر و اندیشمند را به بازبینی نظرات گذشته واداشته است. آیا، مثلاً، در دنیای ارتباطات و فناوری دیجیتالی امروز، پژوهشگر ادبی می‌تواند پژوهش‌های خود را فقط

به متن‌های نوشتاری در معنای سنتی آن محدود سازد و از نقش و تأثیر فرهنگی رسانه‌های تصویری مانند تلویزیون، سینما و یا اینترنت به دلیل آنکه این قبیل امور به ادبیات فاخر ارتباطی ندارد غافل بماند؟

در دنیای امروز که مفهوم دانش و معرفت تعریف مجدد شده‌اند، ادبیات تطبیقی نیز به عنوان شاخه‌ای از دانش بشری سعی کرده است که به بازبینی مفاهیم اصلی خود بپردازد و خود را برای رویارویی با پدیده‌های جدید از قبیل جهانی شدن و تولید انبوه کالاهای فرهنگی آماده سازد. جهانی شدن در کلیهٔ ابعاد زندگی بشر من‌جمله در ادبیات تطبیقی تأثیر کرده است و ادبیات تطبیقی، مانند سایر رشته‌های علوم انسانی، با ظهور شرایط جدید اجتماعی و فرهنگی نیاز به بازبینی نظریه‌ها و قلمرو تعریف شدهٔ قبلی خود دارد. انعطاف در پذیرش نظریه‌های جدید و اقتباس اندیشه‌های تازه در جهت تازگی بخشیدن و استحکام علمی از ویژگی‌های این رشتهٔ علمی پویاست. ساوسی[2] یکی از علل موفقیت و دوام ادبیات تطبیقی را در عدم پایبندی آن به نام و قلمرو سنتی آن می‌داند (۳۳۸). به تجربه دریافته‌ایم آن دانشی که نتواند با زمان حرکت کند و متحول شود دیر یا زود به تاریخ علم خواهد پیوست. کنگرهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی بر آن است تا با برگزاری این مجمع علمی، لااقل هر سه سال یک‌بار، تحرک و پویایی علمی لازم را در میان پژوهشگران این رشته به‌وجود آورد.

۲. جایگاه فرهنگ در عصر فرامتنیّت

با رشد و گسترش رسانه‌های تصویری پدیدهٔ جدیدی به نام «فرامتنیّت» به وجود می‌آید که از مرزهای سنتی متون ادبی نوشتاری فراتر می‌رود. سینما، عکاسی، پیام‌های بازرگانی، پیامک‌ها و وبلاگ نویسی با بهره‌گیری از فناوری دیجیتالی نوع جدیدی از متن را خلق کرده‌اند. ادبیات تطبیقی طرحی نو برای مطالعات ادبی درانداخته و قلمرو مطالعات ادبی را وسعت بخشیده است. در قرن بیست و یکم مطالعه و بررسی فرامتن‌ها مورد توجه بسیاری از پژوهشگران ادبی قرار گرفته‌اند که معتقدند رویکردهای نقد ادبی را می‌توان در نقد رسانه‌ها و کالاهای فرهنگی نیز به‌کار گرفت.

---

2. Haun Saussy

۳. بررسی مفاهیم «طبیعت، فناوری، انسانیّت»

ادبیات تطبیقی پنجرهٔ جدیدی در این کنگره به روی پژوهشگران ادبی می‌گشاید. ارتباط مسائلی چون «طبیعت و محیط زیست» و «علم و فناوری با انسانیت و اخلاق» گفت‌وگوی فرهنگی جدیدی را در میان فرهنگ ملل مختلف رقم زده که شایستهٔ تحقیق و تفحص است. آیا بررسی و مطالعهٔ آثار تخریب محیط زیست فقط به پژوهشگران علوم زیستی، علوم بهداشت و محیط زیست، و علوم دیگر چون اقتصاد، شیمی، اقلیم‌شناسی، زمین‌شناسی و کشاورزی مربوط می‌شود؟ مدتی است که دانشمندان جهان به این نتیجه رسیده‌اند که نجات محیط زیست در دست اندیشمندان علوم انسانی است. تخریب محیط زیست، بیش از هر امر دیگری، امری غیراخلاقی است و مؤثرترین راه برای جلوگیری از تخریب محیط زیست، یاری‌جستن از باورهای مذهبی و ارزش‌های اخلاقی جامعه است. بخشی از نوزدهمین کنگرهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی به مطالعهٔ محیط زیست و فناوری و تأثیر آن در حوزهٔ فرهنگ و تمدن بشری اختصاص داده شده است.

٤. نوشتن در بارهٔ تضادها و دیگربودگی

اگر چه ظاهراً در قرن بیست و یکم اختلافات دوران جنگ سرد کاهش یافته است، اما انسان امروزی هنوز درگیر تبعیض نژادی، تضادهای قومی، ایدئولوژیکی، مذهبی، فرهنگی و اقتصادی است. در این برهه، ادبیات تطبیقی در پی آن است تا از طریق ادبیات و فرهنگ جهانیان را به هم پیوند دهد، و برای برطرف کردن این تضادها راه حل عملی و اساسی دارد. در این بخش از کنگره، پژوهشگران ادبیات تطبیقی نگاه جدیدی به مفهوم «دیگربودگی» و ابعاد مختلف آن خواهند کرد. «دیگری» را بیگانه پنداشتن راه را بر هر گفت‌وگو و هم‌اندیشی می‌بندد. در صحنهٔ تعاملات پیچیدهٔ جهان پرآشوب امروز، ادبیات تطبیقی معتقد به شناخت و تحمل «دیگری» است.

۵. ترجمه: تفاوت‌ها و پیوندهای جهانی

ترجمه یکی از شاخه‌های رو به گسترش حوزهٔ ادبیات تطبیقی است. مترجمان امکان تعامل و ارتباط را میان فرهنگ‌های مختلف فراهم می‌آورند. به تعبیر زیبای

محمود دولت آبادی، «مترجم زبان خاموش تفاهم است». ترجمه فاصلهٔ میان ملت‌ها، قومیت‌ها، نژادها، زبان‌ها و فرهنگ‌ها را پر می‌کند و بستر آشنایی و گفت‌وگو را آماده می‌سازد. البته، در طول دهه‌های اخیر، مسیر ترجمه عمدتاً یک طرفه – از غرب به شرق – بوده است. در ایران، شاهد بوده‌ایم که ترجمه بیشتر از زبان‌های غربی، و به‌خصوص انگلیسی، به فارسی صورت گرفته است – که در جای خود بسیار ارزشمند است. مع‌الوصف، تعداد رمان‌ها و اشعار معاصری که از ادبیات معاصر جهان به فارسی ترجمه شده قابل مقایسه با تعداد اندک ترجمهٔ آثار کلاسیک و معاصر ادب فارسی به زبان‌های غربی نیست. البته ناگفته نماند که اکثر همین ترجمه‌ها هم نتیجهٔ تلاش مترجمان غربی است و مترجمان ایرانی کمتر بدان پرداخته‌اند. این موضوع نیازمند تأمل بیشتری است که در این فرصت مجال پرداختن بدان نیست، ولی اجمالاً می‌توان گفت که یکی از علل عدم موفقیت ما در این امر بی‌التفاتی به ضرورت شناساندن میراث فرهنگ ادبی خود به دیگران و ارج ننهادن به ترجمه بوده است، درحالی‌که برخی از صاحب‌نظرانْ ترجمهٔ ادبی را همسنگ خلاقیت می‌دانند. بَسْنِت[3] تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید در عصر حاضر ادبیات تطبیقی باید جای خود را به مطالعات ترجمه بسپارد (۱۶۱).

معمولاً کشورهای جهان برای معرفی و شناساندن ادبیات و فرهنگ خود به جهانیان برنامه‌ریزی و سرمایه‌گذاری‌های بنیادین می‌کنند. ترجمهٔ آثار ادبی ملی هر کشوری به زبان‌های خارجی فرصتی برای برقراری ارتباط با دیگران و تحکیم پیوندهاست. آن‌گاه که اشعار سعدی، حافظ، خیام، فردوسی، مولوی، نظامی، نیما، سپهری، هدایت، شاملو و ... به انگلیسی و زبان‌های دیگر ترجمه می‌شوند دنیا با فرهنگ ادبی ایران آشنا می‌شود. دمروش در کتاب *ادبیات جهان* چیست؟[4] می‌گوید که هرگاه اثری ادبی به زبانی دیگر ترجمه شود و، بدین‌سان، از فرهنگی به فرهنگ دیگر انتقال یابد، به ادبیات جهان پیوسته است (۶). امید است که در قرن بیست ویکم این مسیر دو طرفه بشود و کشورهای شرقی و اسلامی نیز در جهت شناساندن فرهنگ ادبی خود به جهان قدم‌های مؤثر و استواری بردارند.

---

3. Susan Bassnett
4. *What Is World Literature?*

٦. آسیا و سرمشق‌های تحول‌گرای ادبیات تطبیقی

نوزدهمین کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی از ادبیات و فرهنگ کشورهای آسیایی و سهم آنان در توسعهٔ ادبیات جهان غافل نشده و بخشی از این کنگرهٔ بین‌المللی را به این موضوع اختصاص داده است. قارهٔ آسیا در طول تاریخ گهوارهٔ فرهنگ، دانش، ارزش‌ها و سنت‌های دیرپا بوده است. سنت‌های فرهنگی و ادبی کشورهای آسیایی بر اثر تعامل و ارتباط با یکدیگر و همچنین با سایر ملل در فراسوی مرزهای این قارهٔ بزرگ در یکدیگر تأثیر کرده و در نتیجه متحول شده‌اند. یک قرن پس از تسلط فرهنگ ادبی غرب، اهمیت ادبیات و فرهنگ کلاسیک آسیا بر همگان آشکار شده و دیدگاه‌های جدیدی در مطالعات ادبی گشوده است. امید می‌رود که سرمشق‌های ادبی آسیایی نیز، فارغ از بینش‌های شرق‌شناسانه، جایگاه اصیل خود را در مطالعات ادبی جهان بیابند و گفت‌وگویی دو سویه و برابر میان آسیا و غرب ایجاد شود. برگزاری نوزدهمین کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در کشوری آسیایی نشان از نیاز انسان غربی قرن بیست‌ویکم به شناخت از شرق دارد. شرق همان‌طورکه بوده و هست؛ نه آن‌طور که برخی شرق‌شناسان آن را ساخته‌اند. شرق هم باید ذهن خود را از قید تصاویر کلیشه‌ای در مورد غرب آزاد سازد و آن را دقیق‌تر و علمی‌تر بشناسد.

نگاهی اجمالی به آمار دانشگاه‌های بزرگ کشورهای مختلف که گروه یا مرکز مطالعات ادبیات تطبیقی دارند و تا مقطع تحصیلات تکمیلی دانشجو می‌پذیرند نیز نشان از روند توسعه و گسترش روزافزون این رشته در محیط‌های دانشگاهی دارد:

استرالیا: ۸ دانشگاه؛ اتریش: ۳ دانشگاه؛ ایرلند: ۲ دانشگاه؛ بلژیک: ۲ دانشگاه؛ برزیل: ٤ دانشگاه؛ کانادا: ۳۱ دانشگاه؛ شیلی: ۲ دانشگاه؛ چین: ۲ دانشگاه؛ کرواسی: ۲ دانشگاه؛ جمهوری چک: ۱ دانشگاه؛ دانمارک: ۵ دانشگاه؛ مصر: ۱دانشگاه؛ استونی: ۱دانشگاه؛ فنلاند: ٦ دانشگاه؛ فرانسه: ۱۷ دانشگاه؛ آلمان: ۱۹ دانشگاه؛ امریکا: ۲٤۰ دانشگاه؛ نروژ: ۲دانشگاه؛ اسپانیا، ۱۷ دانشگاه؛ هلند: ۷ دانشگاه؛ سوئیس: ٦ دانشگاه؛ تایوان: ۳ دانشگاه؛ مجارستان: ۲ دانشگاه؛ کرهٔ جنوبی: ۱ دانشگاه؛ مالزی: ۱ دانشگاه؛ یونان: ۱ دانشگاه؛ ایسلند: ۱ دانشگاه؛ هندوستان: ۲ دانشگاه؛ ایتالیا: ۱۳ دانشگاه؛ ژاپن: ۳ دانشگاه؛ مکزیک: ۳ دانشگاه؛ مراکش: ۱دانشگاه؛ فیلیپین: ۱دانشگاه؛ لهستان: ۲دانشگاه؛ پرتغال: ۵ دانشگاه؛

رومانی: ۲ دانشگاه؛ روسیه: ۱ دانشگاه؛ بنگلادش: ۱ دانشگاه؛ صربستان و مونته‌نگرو: ۱ دانشگاه؛ اسلوونی: ۱ دانشگاه؛ سوئد: ۸ دانشگاه؛ ترکیه: ۲ دانشگاه؛ انگلستان: ۳۹ دانشگاه (به نقل از وبگاه BCLA).

اصولاً ابنای بشر به شناخت یکدیگر نیاز دارند تا به دوستی و صلح پایدار برسند. شایسته است که نهادهای فرهنگی و ادبی ما نیز به این مهم بپردازند و در آیندهٔ نزدیک شاهد تأسیس انجمن ادبیات تطبیقی ایران و ایجاد گروه‌های ادبیات تطبیقی با توان علمی بالا در دانشگاه‌های کشور و مجلات تخصصی در این زمینه باشیم.

منابع

یوست، فرانسوا. «چشم‌انداز تاریخی ادبیات تطبیقی». ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی* ۳/۱ (پاییز ۱۳۸٦): ۳۷-٦۰.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature, A Critical Introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993.

Damrosch, David. "Comparative Literature?" *PMLA* 118.2 (2003): 327-330.

___. *What Is World Literature?* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

Saussy, Huan. "Comparative Literature?" *PMLA* 118.2 (2003): 336-341.

http://www.bcla.org/clww.htm

http://www.ICLA2010.org/program/program.asp?sMenu=pr

معرفی و نقد کتاب

در این بخش از مجله به معرفی و نقد کتاب‌های بنیادین که به زبان‌های مختلف در زمینهٔ نظریه‌ها و پژوهش‌های کاربردی ادبیات تطبیقی نوشته شده است می‌پردازیم. برخی از این کتاب‌ها سال‌ها پیش نوشته شده‌اند و برخی جدیدترند، به‌هرحال، هدف ما آشنا ساختن خوانندهٔ فارسی‌زبان با تحولات ادبیات تطبیقی در طول سه قرن گذشته است. البته به این نکته واقفیم که انجام دادن چنین امری در چند شمارهٔ اول مجله امکان‌پذیر نیست و نیاز به زمانی طولانی دارد، لکن باید با تلاش و حوصله راه را آغاز کنیم. افزون بر این، امیدواریم که این تلاش راه را برای مطالعات پژوهشیِ نظام‌مند و ترجمهٔ کتاب‌های این رشته به زبان فارسی بگشاید.

در این شماره پنج کتاب را معرفی و بررسی خواهیم کرد. با توجه به اهمیت روش تحقیق در مطالعات ادبی، دو کتاب، یکی از نیوتن استالْکْنِخت و هُرست فرِنز، *ادبیات تطبیقی: روش تحقیق و چشم‌انداز*، و کتاب دیگر از اُون آلدریج، محقِق نامیِ روابطِ ادبی شرق و غرب و سردبیر مجلهٔ *مطالعات ادبیاتِ تطبیقی* از سال ۱۹۶۳ تا زمَان درگذشتش در سال ۲۰۰۵، با عنوان *ادبیات تطبیقی: موضوع و روش تحقیق* به‌طور اخص به این موضوع اختصاص داده شده است. دو کتاب بعدی اثر دو پژوهشگر مسلمان و عرب‌زبان است که هر دو با عنوان مشابه *الادب‌الامقارن* بارها در قاهره و بیروت و ترجمهٔ فارسی آنها در تهران چاپ شده است. بررسی این دو کتاب مبیّن آن است که ادبیات تطبیقی در کشورهای اسلامی بسیار تحت تأثیر مکتب فرانسوی بوده است. آخرین مطلب، ترجمهٔ فارسی نقدی است که عبدالله الدّباغ، عضو هیئت علمی دانشگاه امارات متحدهٔ عربی، بر کتاب ماگ گالین، *میان شرق و غرب: عرفان در رمان‌های دوریس لسینگ*، نوشته است. در این بررسی الدبّاغ ضمن ارج نهادن بر اثر گالین، از لسینگ برای تلاشش در ایجاد ارتباط فرهنگی و ادبی میان شرق و غرب قدردانی می‌کند. این مرور می‌تواند نشانهٔ روند جدیدی در مطالعات ادبیات تطبیقی در کشورهای مسلمان و شرقی باشد. در جهانِ پر از سوءتفاهم و بدفهمی امروز، علی‌رغم پیشرفت حیرت‌انگیز فناوری اطلاعَات، ادبیات تطبیقی می‌تواند این بینش‌های متفاوت را براساس مشترکات فرهنگی دیرینه به هم نزدیک سازد.

Stallknecht, Newton P. and Horst Frenz, eds. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1961, 1971 (revised edition). 317 pp.

استالْکْنِخت، نیوتن پ، و هُرست فرِنز ، *ویراستاران. ادبیات تطبیقی: روش تحقیق و چشم‌انداز.* کاربُن‌دِل: انتشارات دانشگاه ایلی‌نوی جنوبی، ۱۹۶۱، ۱۹۷۱ (ویراست دوم). ۳۱۷ صفحه.

اهمیت روزافزون رویکرد تطبیقی در مطالعات ادبی و نیاز مبرم به روشی مشخص برای تحقیق در این زمینه موجب گردیده که کتاب *ادبیات تطبیقی، روش تحقیق و چشم اندازها* مورد توجه پژوهشگران ادبیات تطبیقی قرار گیرد. این کتاب مجموعهٔ مقالاتی در باب نظریه و کاربرد ادبیات تطبیقی است که اکثر آنها توسط استادان دانشگاه ایندیانا نوشته شده‌اند. تدوین‌کنندگان این کتاب، نیوتن استالْکْنِخت، رئیس دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه ایندیانا و هُرست فرِنز، استاد نمونه و رئیس گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه ایندیانا، هستند. استالْکْنِخت دربارهٔ ارتباط ادبیات و فلسفه از دیدگاه تاریخی و نقد ادبی آثار و مقالات ارزشمندی دارد و فرِنز سردبیر سالنامهٔ ادبیات عمومی و تطبیقی است، نشریه‌ای که از دههٔ ۱۹۵۰ تا کنون انتشار یافته و یکی از نشریات معتبر بین‌المللی رشتهٔ ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود.

این کتاب با هدف و برنامه‌ریزی دقیق نوشته شده است. ویراستاران این کتاب در دههٔ ۱۹۷۰ به این نکته به خوبی آگاهی داشته‌اند که یکی از معضلات اساسی دانشجویان و پژوهشگران ادبیات تطبیقی، بحث نظریه و روش تحقیق در این رشته است. بنابراین، از تعدادی از همکاران صاحب‌نظر و با تجربهٔ خود درخواست کرده‌اند تا با نگارش مقاله‌ای در زمینهٔ تخصصی خود، آنها را در رسیدن به این هدف یاری کنند. نتیجهٔ این تلاش جمعیِ درخورِ ستایش همراه با نظارت علمی دو پژوهشگر پرکار به تدوینِ کتابی هدفمند و نظام‌مند انجامیده است که به درک بهتر ما از ماهیت و روش تحقیق ادبیات تطبیقی کمک بسزایی می‌کند.

این کتاب از دوازده مقاله تشکیل شده است. اولین مقاله با عنوان «تعریف و کارکردِ ادبیات تطبیقی»، نوشتهٔ هنری رماک[1]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه ایندیانا، تلاشی درخور ستایش برای بیان مفاهیم اصلی ادبیات تطبیقی است. رماک ادبیات تطبیقی را چنین تعریف می‌کند: «ادبیات تطبیقی، مطالعهٔ ادبیات در فراسوی مرزهای یک کشور خاص، یعنی مطالعهٔ رابطهٔ ادبی میان ملل مختلف، و مطالعهٔ رابطهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های دانش و عقاید بشری از جمله هنرها (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه شناسی)، علوم، مذهب و امثالهم است. به‌طور کلی، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های بیانی و کلامی است.» (۱) در این مقاله رماک به تفاوت میان مفهوم ادبیات تطبیقی در مکتب امریکایی و فرانسوی می‌پردازد و همچنین مفاهیم ادبیات ملی، ادبیات جهانی، ادبیات همگانی و ادبیات تطبیقی را در کنار هم قرار داده و با هم مقایسه می‌کند.

مقالهٔ ادوارد سیبِر[2] با عنوان «در باب واژه‌های کلیدی»، به یکی از مشکلات همیشگی دانشجویان و پژوهشگران ادبی می‌پردازد. وی به‌روشنی و مستدل نشان می‌دهد که چگونه معانی ضمنی بسیاری از اصطلاحات ادبی در طول زمان تغییر می‌کند. بنابراین، برای پرهیز از سردرگمی، ابتدا باید از مفاهیم و واژگان تخصصی ادبی تعریف واحدی داشته باشیم. مقالهٔ بعدی نوشتهٔ شاو[3] با عنوان «اقتباس ادبی و مطالعات ادبیات تطبیقی» پایه‌های نظری تأثیرپذیری و تأثیرگذاری ادبی را بررسی و مثال‌های خوبی برای این گونه مطالعات ارائه می‌کند. در این مقاله، به صورت موردی به بررسی روابط ادبی میان روسیه و انگلستان می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه مطالعهٔ روابط ادبی می تواند به درک بهتر ما از نویسندگان قومی کمک کند.

بدون تردید، دانستن چند زبان خارجی برای هر پژوهشگر ادبی ضروری است، لکن دانستن همهٔ زبان‌های دنیا برای هیچ‌کس میسر نیست. هُرست فرِنز در «هنرِ ترجمه» به این موضوع می‌پردازد. ترجمه‌ای که بخواهد سبک متن مبدأ را نیز به خواننده منتقل

1. H. H. Remak
2. E. D. Seeber
3. J. T. Shaw

کند، باید دارای ویژگی های خاصی باشد. فرِنز معتقد است که ترجمه هنری مستقل است و در مطالعات ادبیات تطبیقی از جایگاه خاص برخوردار است.

پنجمین مقاله با عنوان «ادبیات و روان شناسی» که توسط ایدل[۴] نوشته شده به پایگاه مشترک ادبیات و روان‌شناسی اشاره می‌کند. به اعتقاد او نوشته‌های فروید و یونگ به فهم ما از ادبیات کمک شایانی کرده است. ششمین مقاله با عنوان «اندیشه و ادبیات» به قلم پرفسور استالْکنِخت به بررسی ارتباط ادبیات با تاریخِ اندیشه می‌پردازد. در این مقاله، با بررسی چند اثر ادبی، نشان می‌دهد که نویسندگان خلاق ادبی چگونه افکار فلسفی را جذب و سپس در قالب آثار خود با جرح و تعدیلاتی عرضه نموده‌اند.

در هفتمین مقاله، گِیتر[۵] به بررسی ارتباط ادبیات با سایر هنرها می‌پردازد و معتقد است که اصولاً رشته‌ایِ ناگسستنی بین ادبیات و سایر هنرها، به‌ویژه موسیقی و نقاشی، وجود دارد. دو دهه پس از سخنان گِیتر شاهد شکوفایی این گونه مطالعات در ادبیات تطبیقی هستیم.

در هشتمین مقاله با عنوان «ادبیات شفاهی»، تامپسون[۶] به دورانِ قبل از بیان نوشتاری ادبیات، آن زمان که بیان شفاهی تنها وسیلهٔ ارتباط بود، می‌پردازد. او معتقد است که شکل های ماقبل ادبی، مانند حماسه‌های شفاهی ایلیاد و ادیسه و یا قصه‌های عامیانه، در ادبیات دوران معاصر حضور دارند و شایستهٔ تحقیق حوزهٔ علاقه‌مندان به ادبیات تطبیقی است.

پرات[۷] در مقالهٔ بعدی با عنوان «دو نوع تراژدی کلاسیک» به تفاوت میان تراژدی یونان و رُم می‌پردازد. او معتقد است که این گونه مطالعات علاوه بر ارائهٔ تصویر روشن‌تری از تحولات تراژدی در دوران باستان، به فهم بهتر اروپاییان از نمایشنامه‌های قرن شانزدهم و هفدهم کمک می‌کند.

«مطالعهٔ انواع ادبی» عنوان دوازدهمین مقاله‌ای است که توسط اُلریخ وِیستاین[۸]، استاد ادبیات آلمانی و ادبیات تطبیقی دانشگاه ایندیانا و دارای آثار متعدد دربارهٔ ادبیات

4. Leon Edel
5. Mary Gaither
6. Stith Thompson
7. Norman T. Pratt
8. U. Weisstein

تطبیقی به زبان‌های آلمانی و انگلیسی، نگاشته شده است. مطالعهٔ تطبیقی ژانرهای ادبی یکی از زمینه‌های بکر و گسترده‌ای است که پایان‌نامه‌های تحصیلی دکتری بسیاری به آن اختصاص یافته است. ژانرهای ادبی مدام در حال سفرند و در این سفرها از هر مرز و بومی که می‌گذرند شکل‌های جدیدی به خود می‌گیرند. ویستاین در این مقاله چند نوع ادبی را برمی‌گزیند و با دقتی عالمانه سیر تحول تاریخی آنها را پی می‌گیرد.

رماک، یکی از پر آوازه‌ترین استادان ادبیات تطبیقی جهان، در دومین مقالهٔ خود در این کتاب به «تعریف و گسترهٔ رمانتیسم اروپای غربی» می‌پردازد. در این مقاله رماک به پیچیدگی‌های نهضت‌های ادبی و ویژگی‌های خاص آن در هر منطقه و سرزمین اشاره می‌کند و با بررسی نهضت رمانتیسم در اروپای غربی نشان می‌دهد که این گونه طبقه‌بندی‌های ادبی می تواند در فرهنگ‌های مختلف مشخصه‌های متفاوتی داشته باشد.

یکی از نقاط ضعف ادبیات تطبیقی سنتی در غرب، اروپا محوری و غفلت آن از ادبیات سایر کشورها من‌جمله ادبیات شرق بوده است. در دوازدهمین و آخرین مقالهٔ این کتاب، کونْسْت[9] به ادبیات کشورهای آسیایی می‌پردازد و دربارهٔ مقایسهٔ ادبیات شرق و غرب پیشنهادهایی ارائه می‌کند.

ادبیات تطبیقی دانشی نسبتاً جوان ولی گسترده است که موضوعات بکر پژوهشی در آن به وفور یافت می‌شود. نمی‌توان چنین پنداشت که این کتاب تمام معضلات نظری و کاربردی این رشته از علوم انسانی را حل می‌کند، اما به یقین می‌توان گفت که در تبیین بسیاری از مسائل نظری و کاربردی ادبیات تطبیقی موفق بوده است و می‌تواند راهگشای پژوهشگران و علاقه‌مندان این رشته باشد.

رقیه بهادری
دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز

---

9. Arthur E. Kunst

Aldridge, A. Own, ed. *Comparative Literature: Matter and Method.* Urbana: University of Illinois Press, 1969. 334 p.

آلدریج، ا. اُوِن. *ادبیات تطبیقی: موضوع و روش تحقیق.* اُربانا: انتشارات دانشگاه ایلی‌نوی، ۱۹۶۹. ۳۳٤ صفحه.

آلدریج (۱۹۱٦–۲۰۰۵)، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه ایلی‌نوی در اُربانا و سردبیر و بنیان‌گذار مجلهٔ *مطالعات ادبیات تطبیقی*، منتخبی از مقالات پنج سال نخست این نشریه را برگزیده و در این کتاب ارزشمند چاپ کرده است. وی دو هدف اساسی را در این کتاب پی‌می‌گیرد: تبیین قلمروِ موضوعی و روش تحقیقِ ادبیات تطبیقی. به بیان دیگر، آلدریج با فراست و بینش علمی خاص خود مقالاتی را برگزیده است تا بتواند نظریه و کاربرد ادبیات تطبیقی را توأمان با هم در یک کتاب مطرح کند. به همین دلیل است که این کتابِ کلاسیکِ ادبیات تطبیقی، علی‌رغم سالیان بسیار که از زمان چاپ اول آن می‌گذرد، هنوز به نظر بسیاری از استادان ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های معتبر دنیا، درس‌نامهٔ معتبری محسوب می‌شود.

کتاب به پنج فصل تقسیم شده است: ۱. نظریه و نقد ادبی؛ ۲. مکتب‌های ادبی؛ ۳. مضمون‌ها و مایه‌های غالب ادبی؛ ٤. انواع ادبی؛ ۵. روابط ادبی.

آلدریج کتاب را با مقدمهٔ کوتاه «هدف و دیدگاه‌های ادبیات تطبیقی» آغاز می‌کند. در این مقدمهٔ عالمانه، آلدریج به تشریح اصول نظری ادبیات تطبیقی می‌پردازد و سعی می‌کند تا ماهیت و هدف ادبیات تطبیقی را، که همواره مورد بدفهمی قرار داشته است، روشن کند:

> هدف ادبیات تطبیقی، مقایسهٔ ادبیات ملّی، به آن معنا که یکی را در برابر دیگری قرار دهد، نیست. هدف اصلی ارائهٔ روشی است که با استفاده از آن بتوان از منظری فراخ‌تر و جامع‌تر به آثار ادبی هر ملت نگریست. ادبیات تطبیقی از مرزهای ملی فراتر می‌رود تا جریان‌ها و مکتب‌های ادبی را در میان فرهنگ‌های مختلف در نظر بگیرد و ارتباط ادبیات را با سایر حوزه‌های دانش بشری بررسی کند (۱).

سپس دلایل خود را دربارهٔ تقسیم‌بندی کتاب به پنج فصل مشخص ارائه می‌کند. او معتقد است که موضوعات پژوهشی ادبیات تطبیقی در این پنج فصل کلی می‌گنجند:

در فصل اول، آلدریج به نظریه و نقد ادبی می‌پردازد و از مقالات دو نویسندهٔ صاحب نام، رنه ولک[1] و ایهاب حسن[2]، برای آغاز بحث استفاده می‌کند. آلدریج معتقد است که ادبیات تطبیقی نه‌تنها نظریه و فلسفهٔ جدیدی در ادبیات، بلکه رویکردی جدید در نقد ادبی است، لذا انتخاب این دو مقاله بسیار مناسب و به‌جا به‌نظر می‌رسد. در همین فصل، آلدریج با انتخاب دو مقالهٔ دیگر به جایگاه نقد ادبی در ایتالیا و انگلستان نظری می‌افکند.

در فصل دوم، به بررسی نهضت‌های ادبی می‌پردازد و مکاتب رمانتیسم و سمبولیسم را از دیدگاه ادبیات تطبیقی با آوردن دو مقالهٔ خواندنی مورد تحلیل قرار می‌دهد. فصل سوم به مضامین ادبی اختصاص دارد. اولین مقالهٔ این فصل دراکولای تاریخی را در ادبیات غرب و اروپای شرقی مقایسه می‌کند و مقالهٔ دوم به داستان هبوط آدم و نقش بنیادین آن در ادبیات مسیحی اختصاص دارد. فصل چهارم به انواع ادبی می‌پردازد و در سه مقاله رابطهٔ مذهب و انواع ادبی، رمان مکاتبه‌ای و تنوع نوع حماسه را بررسی می‌کند. فصل پنجم، که طولانی‌ترین فصل کتاب است، در شش بخش به بحث روابط ادبی که از گسترده‌ترین حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی است می‌پردازد. در بخش اول از این فصل، آلدریج تاریخ‌نگاری ادبیات را بررسی می‌کند و می‌گوید: «وظیفهٔ مورخ ادبیات این است که به‌طورکلی پیشرفت فرهنگ ادبی را به ترتیب زمانی و با توجه به زمینه‌های فکری هر دوره پی‌گیرد» (۲۳). در بخش دوم این فصل، که به تاریخ اندیشه اختصاص دارد، آلدریج به تفاوتِ بین تاریخ ادبیات و تاریخ اندیشه اشاره می‌کند و می‌گوید: «در حالی‌که تاریخ ادبیات از منظری کلی و به ترتیب زمانی به ادبیات می‌نگرد، تاریخ اندیشه بر افکار و اندیشه‌های خاص تأکید دارد» (۲۲٤). در بخش سوم از فصل پنجم، آلدریج به موضوع تصویرسازی، یا به عبارت دیگر، به تصویری که از یک فرهنگ یا ملت در ادبیات قوم دیگری شکل گرفته است می‌پردازد. او این بخش را به‌درستی «سراب» می‌نامد و می‌گوید: «این تصویرها، همچون سراب‌اند؛

1. René Wellek
2. Ihab Hassan

شاید حقیقت داشته باشند، شاید هم غیر واقعی باشند» (۲۲٤). در بخش چهارم، ویراستار به منابع الهام و تأثیرات ادبی، که از سنتی‌ترین موضوعات پژوهشی ادبیات تطبیقی است، می‌پردازد. در بخش پنجم از این فصل، آلدریج به موضوع جدیدی یعنی رابطهٔ ادبیات و جامعه می‌پردازد که در واقع بررسی ارتباط ادبیات با سایر جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی است. وی اینجا در طی مقاله‌ای ارتباط تراژدی را با جامعهٔ رومیان و یونانیان دوران باستان نشان می‌دهد. در پایان، در بخش ششم از فصل آخر، به رابطهٔ ادبیات و علوم می‌پردازد و برای نمونه به گوته اشاره کرده می‌گوید: «به خلاف باور رایج، حقایق علمی برای گوته بسیار مهم بود و آن را، همچون سایر حقایق بشری، بخشی از شعر و شاعری می‌دانست» (۲۲٦). در مقاله‌ای که آلدریج برای این بخش برگزیده است، نویسندهٔ مقاله به بررسی نظریهٔ تکامل زیست‌شناختی و تأثیر آن در هنر و شعر می‌پردازد.

اصولاً چاپ مجموعه مقالات به دو صورت ممکن است: یکی مجموعه مقالاتی که نویسنده‌ای از میان آثار گذشتهٔ خود انتخاب می‌کند، و دیگری انتخاب مقالاتی از نویسندگان مختلف که در پیرامون محور خاصی مطلبی نوشته‌اند. در مقایسه، نوع دوم به چند دلیل مشکل‌تر است. ۱. گردآورندهٔ چنین مجموعه‌ای باید دانش وسیعی از موضوع مورد نظر داشته باشد تا بتواند بهترین مقالات را انتخاب کند. ۲. چنین مجموعه‌ای از آن جهت که توسط صاحب‌نظران متعدد نوشته شده است از سبک نوشتاری یکسانی برخوردار نیست و این کارِ گردآورنده و ویراستار را سخت می‌کند. ۳. چینش این مقالات در کنار هم به‌صورتی که بتواند توالی منطقی و علمی داشته باشد و خواننده را سردرگم نسازد به تبحر و تخصص نیاز دارد. آلدریج با تکیه بر توان و تجربهٔ علمی طولانی خود به‌خوبی بر همهٔ این مشکلات فائق آمده است.

مقدمهٔ عالمانهٔ این کتاب فلسفهٔ تدوین آن را به‌خوبی بیان می‌کند. محوری که همهٔ مقالات را به‌هم ربط می‌دهد موضوع و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی در پنج حوزهٔ بنیادین و اساسی این رشته است؛ حوزه‌هایی که شناخت آن برای هر پژوهشگر و دانشجوی علاقه‌مند به ادبیات تطبیقی ضروری است. علاوه بر مقدمهٔ کلی کتاب، آلدریج برای هر فصل مقدمه‌ای نیز نوشته است و بدین سان توانسته است این مقالات متنوع و متعدد را با یکدیگر پیوند دهد و وحدتی اندام‌وار ایجاد کند. البته محتوای

برخی از این مقالات به‌صورتی است که شاید بتوان آنها را در فصل‌های دیگری از این کتاب گنجاند. این امر کاملاً طبیعی است چون حوزهٔ موضوعات پژوهشی ادبیات تطبیقی هم‌پوشانی بسیار با یکدیگر دارند و تفکیک و طبقه‌بندی آنها به صورت کاملاً متمایز ناممکن است.

کتاب *ادبیات تطبیقی، موضوع و روش تحقیقِ* آلدریج اثری ماندگار، علمی و خواندنی است و در برطرف کردن پاره‌ای از ابهام‌ها و بدفهمی‌های رایج دربارهٔ ادبیات تطبیقی مؤثر است. مطالعهٔ این کتاب به پژوهشگران و علاقه‌مندان این شاخه از دانش بشری توصیه می‌شود. مقدمهٔ کتاب، که کلیّات نظری و کاربردی ادبیات تطبیقی را توضیح می‌دهد، توسط علی‌رضا انوشیروانی به فارسی ترجمه شده و به زودی در یک مجموعه مقاله به چاپ خواهد رسید.

سیّد مسیح ذکاوت
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز

Müge Galin, *Between East and West: Sufism in the Novels of Doris Lessing*. Albany: State University of New York Press, 1997. xviii + 280 pp.

ماگ گالین، میان *شرق و غرب: عرفان در رمان‌های دوریس لسینگ*. آلبانی: انتشارات دانشگاه ایالتی نیویورک، ۱۹۹۷. ۸ +۲۸۰ صفحه.

اعلام نام دوریس لسینگ به عنوان برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات سال ۲۰۰۷ سؤالی در اذهان برانگیخته است: آثار لسینگ چه ویژگی مشخّصی دارد؟ بی‌شک، زن بودن تنها دلیل نیست چون زنان بسیاری پیش از او این جایزه را به‌دست آورده بوده‌اند. همچنین، دربارهٔ تبعیض نژادی در افریقا نوشتن، یا از زنان پیشگام فمینیست در نیمهٔ دوم قرن بیستم محسوب شدن، یا حتی نویسنده‌ای متعهد بودن، هیچ یک نمی‌تواند دلیلی برای کسب این جایزهٔ ادبی باشد. قبل از او نام سیمون دو بوار و ماری وولستون کرافت به ذهن متبادر می‌شود.

حتی این نکته که لسینگ در دوره‌ای از زندگی (دههٔ هفتاد میلادی به بعد) متوجه اشتباهات گذشته‌اش در مورد دیدگاه‌های فمینیستی و اجتماعی‌اش شد و صریحاً به آنها اعتراف کرد – اشتباهاتی که باعث شد تا بسیاری از هم‌فکرانش از هر دو جبهه او را مورد سرزنش قرار دهند – دلیل این امر نبود. بسیاری از نویسندگان هم‌عصر او از زن و مرد چنین تحولات فکری را گذرانده بودند. حتی ابراز ناخرسندی و اعتراض به ابرقدرت‌هایی که تصور می‌کنند مقدّرات دنیا را در دست دارند دلیلی برای انتخاب او به شمار نمی‌آید. در این زمینه دیگران نیز، من‌جمله هم‌وطنش هارولد پینتر، برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات، و اسقف اعظم کانتربری، شخصیت برجستهٔ اجتماعی دیگری از همان خطّه، بر او تقدم دارند.

آنچه دوریس لسینگ را از نویسندگان بریتانیایی هم‌نسل خود متمایز می‌کند (البته علاوه بر موفقیت‌هایی که در بالا ذکر شد) علاقهٔ خاص او به عرفان اسلامی و تلاش برای استفاده از این دیدگاه نو دردرون‌مایه‌های نوشته‌هایش است. در واقع، او به گروه نویسندگان مدرن شرق‌گرایی همچون ا. م. فارستر و هرمان هسه تعلق دارد. نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که او شاید کاملاً ناخودآگاه با سنت قدیم‌تری از نویسندگان غربیِ متأثر از عرفان، که از دانته و شکسپیر شروع می‌شود و تا بایرون و امرسن ادامه می‌یابد،

پیوندی دوباره یافته است یا با آن احساس همبستگی می‌کند. بنابراین، نگاهی به کتاب ماگ گالین در بارهٔ عرفان در رمان‌های لسینگ کاملاً موجّه است.

ارتباط میان عرفان اسلامی و بیان ادبی، چه در تاریخ ادیان و چه در ادبیات تطبیقی جهان، پدیدهٔ نادری است. تأثیر عمیق و همیشگی عرفان در خلاقیت و ذهن ادبی، چه در گذشته و چه در عصر حاضر، چه در فرهنگ اسلامی و چه در فرهنگ غربی، حوزهٔ پژوهشی گسترده‌ای است که هنوز تمام ابعاد آن به‌صورت کامل مورد بررسی قرار نگرفته است. البته بسیاری از حوزه‌های مهم ادبیات گذشتهٔ آسیای غربی، مانند ادبیات عربی، فارسی، کردی و ترکی، مدت‌ها با عرفان عجین بوده‌اند و با این ویژگی شناخته می‌شوند. گسترهٔ این تأثیر به قرن بیستم و آثار نویسندگان مدرن، از جمله محفوظ، البیاتی، القتانی و دیگران، نیز کشیده شده است. به‌عنوان مثال، محفوظ، که از بقیه سرشناس‌تر است، زمانی‌که دانشجوی فلسفهٔ دانشگاه قاهره بود برای نوشتن مقاله‌ای دربارهٔ عرفان به تحقیق و تجسس پرداخت. بعدها نیز چند مقاله در این زمینه نوشت و برخی از شخصیت‌های فراموش‌نشدنی آثارش صبغهٔ عرفانی دارند. چنین دل‌مشغولیِ عرفانی در ادبیات غرب، از قرون وسطی تا دورهٔ حاضر، از ریمن لال و راجر بیکن تا شکسپیر و بایرون و امرسن، و از دانته تا دوریس لسینگ، کاملاً مشهود است. خوانندهٔ علاقه‌مند می‌تواند به مطالعات رابرت گریوز (دربارهٔ راجر بیکن)، مارتین لینگز (دربارهٔ شکسپیر)، آسین پالاسیوس (دربارهٔ دانته)، رابرت بریفالت (دربارهٔ سنت عشق درباری)، ناجی کوجان (دربارهٔ بایرون) و آرتور کریستی (دربارهٔ امرسن) مراجعه کند.

بی‌تردید هر مطالعه‌ای در این زمینه به دو نکتهٔ اساسی توجه خواهد کرد. اولین نکته سازگاری رویکرد عرفانی با ذهن ادبی است. کلید این قرابت را باید در رویکرد عرفا به امور متعالی و معنوی و تمثیلی جست، اموری که این قرابت را به دنیای تخیل نزدیک می‌سازد. عرفان، که به‌طور سنتی در مقولهٔ فلسفهٔ مذهب و تصوف قرار می‌گیرد، از آن جهت که می‌تواند همزمان رویکردی دنیوی و روحانی باشد منحصر به فرد است، و لذا نویسندگان بسیاری در طول اعصار و قرون تجربهٔ عرفانی را در راستای فرآیند آفرینش ادبی دانسته‌اند. دومین نکته، به نظر می رسد که عرفان در میان دیدگاه‌ها و تجربه‌های مذهبی هم منحصر به فرد باشد. از این جهت، عرفان پلی است میان شرق و غرب، و لذا شکاف بزرگ دیگری یعنی شکاف میان تجربهٔ مذهبی و ادبی، روحانی و

دنیوی را (همان طور که قبلاً بدان اشاره شد) پر می‌کند. نهایتاً همهٔ این مسائل ما را به درک جدیدی از رابطه میان تجربهٔ روحانی و فرایند خلاق ادبی رهنمون می‌گردد.

از همه مهم‌تر، عرفان ترکیبی است از علم و شعر، مذهب و فلسفه، هنر و الوهیت، مادیات و معنویات، امر شرعی و امر عرفی. عرفان به‌همان نسبت که پدیده‌ای ادبی و هنری است، مذهبی نیز هست. به همین دلیل است که عرفان با طبیعتِ ترکیبیِ فرایند ادبی، و در واقع، به طورکلی با فرایند خلاق بسیار سازگار است.

به عقیدهٔ ماگ گالین، دلبستگی دوریس لسینگ به عرفان به سال ۱۹٦۲ و انتشار *دفترچهٔ طلایی* برمی‌گردد، که به‌نوعی پیش‌بینی رویکرد لسینگ به عرفان بود، یعنی مایهٔ غالبی که رمان‌های بعدی‌اش، از جمله *خاطرات یک بازمانده* (۱۹۷٤)، بر پایهٔ آن بنا شده است (٦٤). گالین معتقد است که «در بطن عرفان، تکامل فردی و جهانی یک ضرورت است. مردان و زنانْ خود و توانایی‌هایشان را هیچ‌گاه درک نمی‌کنند» (٦۷). چنین برداشت‌های عارفانه‌ای در جای‌جای رمان‌های لسینگ به چشم می‌خورد. گالین چنین نتیجه‌گیری می‌کند: «عرفا بشر را ناقص می‌پندارند و لذا توصیه می‌کنند که با تلاش به شیوهٔ عرفا از جایگاه بشریِ ناقص خود را فراتر برند. این وضعیت نه‌تنها مبیّن موقعیت و توان بشر در بیشتر رمان‌های لسینگ است، بلکه آگاهانه در زندگی شخصیت‌هایش مورد تأکید قرار می‌گیرد » (٦۸).

با روی آوردن لسینگ از کمونیسم به تصوف، که گالین آن را با دلبستگی دوگانهٔ گراهام گرین به کمونیسم و مذهب کاتولیک مقایسه می‌کند، نویسنده نتیجه می‌گیرد که «عرفان نه‌تنها میان وابستگی‌های فکری لسینگ تضاد و کشمکش ایجاد نمی‌کند، بلکه لایهٔ جدیدی از دانش بر معلومات قبلی‌اش می‌افزاید» (٦۵).

به عقیدهٔ گالین، بعد از آنکه لسینگ در اوایل دههٔ ۱۹٦۰ مجذوب عقاید عرفانی شد، تشابهات فکری و تجربه‌های عرفانی به شکل علنی‌تر و روشن‌تر در رمان‌های بعدی‌اش جلوه‌گر گردید. بنا براین، *خاطرات یک بازمانده*، مانند داستان‌های عرفانی، باید در سطوح معنایی مختلف خوانده شود. درحالی که خواننده لایه‌ها را یکی پس از دیگری برمی‌دارد، وارد طیف‌های عمیق‌تری می‌شود که، از یک‌سو، به خوانش‌های سیاسی و بلاغی، و از دیگر سو، به خوانش‌های روان‌شناختی و عرفانی منتهی می‌گردد. با قبول

این نکته که لسینگ با عرفان آشنا بوده است، خوانش عرفانیِ *خاطرات یک بازمانده*، بی‌آنکه سایر خوانش‌ها را مردود شماریم، موجّه و منطقی جلوه می‌کند» (٦٦).

گالین چنین استدلال می‌کند: «یکی از دلایل اصلی تأثیر عرفان در لسینگ این است که، در مقایسه با گذشته، روح امید و ایمان بیشتر در رمان‌هایش به‌چشم می‌خورد» (۱۵۳). البته، این بدان معنا نیست که لسینگ ادبیات عرفانی می‌نویسد. در واقع، گالین معتقد است که یگانه نتیجه‌گیری منطقی این است که «لسینگ تنها با اتکا به یک سنت خاص نمی‌نویسد. او نه بریتانیایی است نه رودزیایی و نه ایرانی، نه مسیحی است و نه مسلمان، نه نویسندهٔ غربی کاملاً بدبین و نه نویسندهٔ کاملاً عرفانی. او پرسش‌گری است که از زیر سؤال بردنِ وضعیتِ موجود و برقرار کردنِ راه‌های جدیدِ ارتباط با خوانندگان هراسی به دل راه نمی‌دهد» (١٥٤).

گذشته از این، گالین معتقد است که در ارزیابی نقش پیچیدهٔ لسینگ به‌عنوان «سفیر شرق در غرب»، باید به «صافیِ سنت‌های ادبی غرب» که لسینگ از طریق آن پیام عرفان را دریافت کرده و آن را به خوانندگان غربی انتقال داده است توجه کنیم. از این منظر می‌توان او را با دیگر نویسندگان و متفکران غربی قرن بیستم چون ا. م. فارستر، هرمان هسه، و کارل گ. یونگ که برای دستیابی به منابع الهام به شرق و سنت‌های شرقی روی آوردند مقایسه کرد (١٥٦). اما، شاید بیشتر از هر نویسندهٔ مدرن غربی دیگری، لسینگ وحدت بنیادین شرق و غرب و تجسم چنین وحدتی را در عرفان یافته باشد. او می‌گوید: «عرفا به این شعار عقیده ندارند که شرق همیشه شرق است و غرب همیشه غرب. برعکس آنها معتقدند که عرفان، در اساس و جوهر، و نه لزوماً تنها در اسم، همواره و پیوسته در هر فرهنگی ساری و جاری بوده است» («در جهان ، نه از آن،» ۱۹۷۲).

در زمانی که شاهد اظهار نظرهای ضدِعرب، ضدِمسلمان و ضدشرقی برخی نویسندگان معروف و استادان دانشگاه‌ها در روزنامه‌های غربی هستیم، حضور نویسنده‌ای چون لسینگ که صمیمانه معتقد به وحدت تمدن بشری، خصوصاً تمدن شرقی‌ـغربی، اسلامی‌ـغیراسلامی است واقعاً آرامش‌بخش است. زمانی که از واژهٔ ساختگیِ به‌اصطلاح «برخورد تمدن‌ها» به‌عنوان سرپوشی برای جنگ و ماجراجویی‌های اشغال‌گرانه و غارت و نابودی و نژادکشی استفاده می‌شود و بیش از همه کشورهای

مسلمان را هدف قرار داده‌اند (دست‌کم در زمان حال)، چنین ندای انسان دوستانه، آن‌هم از شخصیتی فرهنگی و روشنفکر، بسیار در خور اهمیت است. باید از نویسندگان غربی چون لسینگ قدردانی کنیم، از همهٔ کسانی که تکلیف انسانی روشنفکران غربی را و در حقیقت روشنفکران دنیا را، روشن ساخته‌اند. این روشنفکران دو گزینه پیش روی دارند: یا باید طرفدار این موج نژادپرستی جدید ضدشرقی و ضدمسلمان باشند، یا باید براساس ایمان به ارزش‌های اصیل انسانی و وحدت آحاد بشر علناً به افشای آن و مبارزه با آن در سرتاسر کرهٔ خاکی بپردازند.

عبدالله الدبّاغ
دانشگاه امارات متحدهٔ عربی
ترجمهٔ سمیرا ساسانی
دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز

غنیمی هلال، محمد. *الادب المقارن*. طبع ٥. بیروت: دارالعوده، ۱۹۹۹. ٤٦٨ صفحه.

غنیمی هلال، محمد. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ مرتضی آیت‌الله زادهٔ شیرازی. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳. ٦٨٩ صفحه.

زندگی غُنیمی هلال

محمد غُنیمی هلال در سال ۱۹۱٦ در مصر به‌دنیا آمد. تحصیلات اولیه را در زادگاهش و سپس در قاهره به پایان رساند. در اواخر سال ۱۹٤٥ برای فراگیری ادبیات تطبیقی در زمرهٔ اولین گروه اعزامی دانشجویی عازم فرانسه شد. پس از هفت سال تحصیل در محضر استادان بزرگ ادبیات تطبیقی فرانسه همچون وان تیگم، ژان ماری کاره و گی‌یار در سال ۱۹٥۲ با اخذ مدرک دکتریِ این رشته به مصر بازگشت. او در فرانسه با زبان‌های فرانسه، انگلیسی، اسپانیایی و فارسی آشنا شد. (عوض ۲٥۱ و۲٥۲). پس از بازگشت به مصر در دانشکده‌های دارالعلوم و زبان عربی دانشگاه قاهره و دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه عین‌شمس و دانشگاه امریکایی به تدریس ادبیات تطبیقی ونقد ادبی پرداخت. در کنار تدریس، سخنرانی‌هایی نیز در این زمینه ایراد می‌کرد که مجموعهٔ آنها را در سال ۱۹٥۳ در کتابی به نام *الادب المقارن* به چاپ رساند و با انتشار آن بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی عربی شناخته شد. این کتاب اولین کتاب اصولی و روشمند دربارهٔ ادبیات تطبیقی بود که براساس اصول مکتب فرانسوی به زبان عربی تألیف شده بود. هدف از نگارش این کتاب شناساندن ادبیات تطبیقی و تأثیر آن در پیشرفت فرهنگی جامعه بود. «او در تألیف کتابش از استادان فرانسوی در این رشته مثل وان‌تیگم و گی‌یار تأثیر پذیرفته» (حسان ۱۱) و «آن را با تکیه بر رسالهٔ دکتریِ خود ـ *تأثیر نثر عربی بر نثر فارسی در قرون پنجم و ششم هجری* (یازدهم و دوازدهمِ میلادی) ـ تألیف نموده است» (ساجدی ۱٤). علاوه بر این کتاب، آثار متعددی دیگری نیز در زمینهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی نگاشت و در مدت کوتاه حیات خود خدمات شایانی به ادبیات تطبیقی عربی نمود. محمد غنیمی هلال در سال ۱۹٦۸ درگذشت.

الادب‌المقارن و مباحث آن

کتاب *الادب‌المقارن* پس از سال ۱۹۵۳ دو بار تجدید چاپ شد. چاپ دوم در سال ۱۹٦۱ و چاپ سوم در سال ۱۹٦٥ منتشر شد و هر بار اصلاحاتی در مباحث و محتوای آن صورت گرفت. کتابی که اکنون در دست ماست آخرین چاپ ویراستهٔ آن است. کتاب شامل دو بخش کلی است: بخش نظری و تاریخچهٔ پیدایش ادبیات تطبیقی و بخش پژوهش‌های کاربردی. هر بخش شامل چند فصل است.

مؤلف در مقدمه به تعریف ادبیات تطبیقی پرداخته و مفهوم کلی آن را براساس مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی مشخص، و سپس آن دسته از پژوهش‌هایی را که در این عرصه نمی‌گنجد تعیین کرده است. علاوه بر آن، کتاب‌هایی را که تا آن تاریخ با نام *الادب‌المقارن* تألیف شده بوده است خارج از حیطهٔ این علم برمی‌شمرد و می‌گوید:

> تا کنون در بررسی‌هایی که به قلم محققان ما در تعیین و بیان مفهوم ادبیات تطبیقی صورت گرفته اشتباهات فراوان رخ داده است، همچنین در پیدایش این دانش خطاهای بسیاری به وقوع پیوسته که روش تحقیق این علم را دچار لغزش ساخته و بسیاری از پژوهشگران را از آن گریزان کرده و مردم را در سودمندی این دانش به گمراهی کشانده است. از این رو لازم دانستیم که نخست مفهوم ادبیات تطبیقی را مشخص و به توضیح آن بپردازیم:
>
> ادبیات تطبیقی دلالت بر مفهومی تاریخی دارد. موضوع تحقیق در این علم عبارت است از پژوهش در مورد تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادب در گذشته و حال و به‌طور کلی ارائهٔ نقشی که پیوندهای تاریخی در تأثیر و تأثر داشته‌اند، چه از جنبه‌های اصول فنی و انواع مکاتب ادبی و چه از دیدگاه جریان‌های فکری. (*الادب‌المقارن* ۹؛ ترجمهٔ شیرازی ۳۲).
>
> یگانه مرز و حد فاصل میان ادبیاتْ زبانی است که یک اثر در آن پدید می‌آید. (۹؛ ۳۳)
>
> از تعریفی که برای ادبیات تطبیقی به دست دادیم، نتیجه می‌گیریم که برقرار کردن مقایسهٔ ادبی میان نویسندگان و ادیبان جهان بدون وجود علایق و پیوندهای تاریخی میان ایشان از مقولهٔ ادبیات تطبیقی خارج است؛ زیرا مقایسه در شرایطی امکان‌پذیر است که زمینهٔ اثرپذیری و اثرگذاری فراهم باشد (۱۰؛ ۳۵)

از مطالب فوق استنباط می‌شود که مؤلف چارچوب نظری این رشته را براساس

اصول مکتب فرانسوی و با درنظر گرفتن اصل تفاوت زبانی و وجود ارتباط تاریخی بنیان نهاده است. پس از این مقدمه به مباحث اصلی کتاب، شامل دو بخش کلی نظری و کاربردی، پرداخته که مباحث و فصل‌های آن به شرح زیر است:

۱. بخش نظری: تاریخچهٔ پیدایش ادبیات تطبیقی

مؤلف در این بخش تاریخچهٔ پیدایش ادبیات تطبیقی را بررسی می‌کند که مباحث فصل‌های آن از این قرار است:

فصل اول تاریخچهٔ پیدایش این علم را در جهان غرب بررسی می‌کند.

فصل دوم به مطالعهٔ اوضاع ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های غربی و عربی در زمان زندگی غنیمی هلال می‌پردازد.

فصل سوم شرایط علمی پژوهشگر ادبیات تطبیقی را برمی‌شمرد.

فصل چهارم به عرصه‌های پژوهشی ادبیات تطبیقی می‌پردازد.

۲. بخش کاربردی: عرصه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی

فصل اول: جهان شمولی ادبیات و عوامل آن

فصل دوم: انواع ادبی مانند حماسه‌سرایی و نمایشنامه‌نویسی در ادبیات غرب و عرب

فصل سوم: مضمون‌های ادبی و تیپ‌های شخصیتی

فصل چهارم: تأثیر نویسندگان ملتی یا فرهنگی در ادبیات سایر ملل، همراه با مثال و نمونه

فصل پنجم: مصادر ومنابع ادبی

فصل ششم: مکتب‌های ادبی از کلاسیسیم تا سمبولیسم

فصل هفتم: تصویر قومی در ادبیات ملل دیگر

کتاب با مبحث ادبیات تطبیقی و ادبیات عمومی به پایان می‌رسد.

مؤلف در بخش دوم کتاب به بررسی نمونه‌ها ومثال‌های تطبیقی براساس قواعد و اصولی که در بخش اول وضع کرده می‌پردازد. برخی از این موضوعات دربارهٔ رابطهٔ ادبیات عربی با ادبیات شرقی، به‌خصوص ادبیات فارسی است که از میان آنها می‌توان به موضوعاتی از این قبیل اشاره کرد: داستان از زبان حیوانات، پیدایش آن در ادبیات

هندی، ترجمهٔ آن به ادبیات قدیم فارسی؛ *کلیله و دمنه* و ترجمهٔ ابن مقفع به زبان عربی، تأثیر *کلیله و دمنهٔ* ابن مقفع در ادبیات فارسی، تأثیر *کلیله و دمنهٔ* فارسی در ادبیات فرانسه؛ وقوف بر اطلال و دمن در ادبیات عربی و تأثیر در ادبیات فارسی؛ پیدایش *هزار و یک‌شب* در ادبیات فارسی، تدوین آن در ادبیات عربی و تأثیر در ادبیات غربی؛ پیدایش مقامات در ادبیات عربی و تأثیر آن در ادبیات فارسی و اروپایی؛ *رسالة التوابع و الزوابع* و *رسالة الغفران* و ارتباط آن با *کمدی الهی* دانته؛ احتمال اثرپذیری ابوالعلاء از ادبیات قدیم فارسی؛ قصهٔ حیّ‌بن‌یقظان در ادبیات عربی و فارسی و تأثیر آنها در ادبیات اروپایی؛ مناظره در ادبیات فارسی پیش از اسلام و اثرپذیری ادبیات عربی از آن و تأثیر این فن در ادبیات فارسی پس از اسلام؛ عروض و قافیه و رابطهٔ تاریخی ادبیات فارسی و عربی؛ تأثیر عروض و قافیه و موشّحات عربی در شعر تروبادور فرانسوی و اسپانیایی؛ تأثیر داستان رستم و سهراب در اشعار ماتیو آرنولد؛ قصهٔ یوسف و زلیخا در ادبیات فارسی و عربی؛ اثرپذیری عرب‌ها از ایرانیان در نگارش تاریخ؛ داستان لیلی و مجنون در ادبیات عربی و انتقال آن به ادبیات فارسی؛ اثرپذیری شاعران عربی در وصف مناظر برف از شاعران فارسی.

بخش مربوط به بررسی رابطهٔ ادبیات عربی با ادبیات غربی به موضوعاتی می‌پردازد مانند حماسه‌سرایی در ادبیات اروپایی و تأثیر آن در ادبیات عربی، نمایشنامه‌نویسی در ادبیات اروپایی و عربی، پیدایش داستان در ادبیات اروپایی و تأثیر آن در ادبیات عربی، *رسالةالغفران* و تأثیر آن در *کمدی الهی* دانته، کلئوپاترا و هیپاتیا در ادبیات فرانسوی، انگلیسی و عربی، شخصیت بخیل در ادبیات یونانی، لاتینی، فرانسوی و ایتالیایی، بجمالیون[1] در ادبیات یونانی، آلمانی، انگلیسی، فرانسوی و عربی و شهرزاد در ادبیات اروپایی و عربی.

مؤلف برخی از این مثال‌ها را به تفصیل بررسی کرده است که از میان آنها می‌توان به موضوع داستان از زبان حیوانات در ادبیات عربی و جهان و تأثیر *کلیله و دمنه* در این عرصه، و تأثیر ادبیات عربی در قصه‌های شهسواری اروپایی در قرون وسطا اشاره کرد. برخی موضوعات از قبیل لیلی‌ومجنون در ادبیات عربی و فارسی، تأثیر داستان‌های رمانتیک

1. Pygmalion

غرب در ادبیات عربی، اثرپذیری قصیدهٔ معاصر عربی از مکتب‌های ادبی غربی را فقط مطرح کرده و بررسی آنها را به دیگران واگذاشته است. البته برخی از آنها مانند موضوع «لیلی و مجنون» را در کتابی مستقل به همین نام بررسی کرده است.

نقد *الادب المقارن*

کتاب *الادب المقارن* دانشنامهٔ بزرگی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی عربی است که علاوه بر طرح اصول نظری ادبیات تطبیقی محتوی نمونه‌هایی برای پژوهش‌های تطبیقی نیز هست که می‌تواند الهام‌بخش پژوهشگران بعدی باشد.

با آنکه کتاب *الادب المقارن* اولین کتاب اصولی در ادبیات تطبیقی عربی به‌شمار می‌رود و اکثر قریب به اتفاق کتاب‌هایی که پس از آن در ادبیات تطبیقی عربی تألیف شده است هر یک به‌نحوی از موضوعات، مطالب و محتوای این کتاب الهام گرفته‌اند اما خالی از نقص و کاستی نیست. به آراء چندتن از منتقدان در این زمینه اشاره می‌کنیم.

اولین موضوعی که هنگام مطالعهٔ کتاب توجه خواننده را جلب می‌کند، پراکندگی مطالب و عدم چینش و نظم نیکوی مباحث و محتوای کتاب است. ساجدی به این موضوع اشاره کرده است:

> محتوای کتاب نشان می‌دهد که مؤلف مطالب زیادی برای گفتن داشته ولی نتوانسته است با تسلط کافی آن مواد جمع‌آوری شده را با توجه به اهمیت تاریخی آنها مورد بحث قرار دهد. مضافاً کتاب‌های چندی که زمینهٔ کار او را در برمی‌گرفت مورد استفاده قرار نگرفته‌اند. این تضاد در داشتن مواد وافر در باب چند مطلب شناخته شده از یک طرف و از طرف دیگر از قلم انداختن کتاب‌هایی که اساس کار نویسندگان متعلق به آن را دقیقاً مورد بررسی قرار داده است، بارزترین ضعف‌های این کتاب را تشکیل می‌دهد. (۱٤)

همچنین عبدالحمید ابراهیم در نقد این کتاب نوشته است:

> کتاب *الادب‌المقارن* غنیمی هلال پس از آنکه مفهوم ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های فرانسه کامل شد، تألیف شده است و این کتاب بیش از آنکه تألیف باشد ترجمه به حساب می‌آید. مؤلف تنها به منابع خارجی استناد کرده و به نقل قول از مؤلفان

خارجی پرداخته است. با نگاهی کوتاه و گذرا به پانوشت‌ها و فهرست منابع و اعلام به‌خوبی می‌توان دریافت که واقعیت این علم را از فرانسه و اروپا وارد ادبیات عرب کرده و در این نقل و انتقال نیز موفق بوده است. (۱۱)

البته باید اذعان کرد که غنیمی هلال اصول و نظریه‌های این علم را در فرانسه فراگرفته و پس از بازگشت به مصر به تدریس و تألیف کتاب در این رشته پرداخته است. از آنجایی که پیش از او کتابی اصولی و روشمند در این زمینه به زبان عربی تألیف نشده بود، طبیعی است که در نگارش کتاب خود ناگزیر از منابع غربی استفاده کرده باشد.

عبدالحمید ابراهیم همچنین می‌گوید:

غنیمی هلال در این کتاب فصلی با عنوان «تاریخ پیدایش ادبیات تطبیقی» دارد که در آن تاریخ پیدایش این علم را در اروپا به‌تفصیل از عصر یونان قدیم تا دورهٔ معاصر، یعنی اواخر قرن بیستم، بررسی می‌کند وعوامل فرهنگی، اجتماعی و تاریخی را که در پیدایش این علم سهیم بوده‌اند برشمرده است. اما تاریخ پیدایش این علم را در کشورهای عربی بررسی نکرده است. (۱۱)

به نظر می‌رسد که انتقاد عبدالحمید ابراهیم از غنیمی هلال بجا باشد، زیرا شایسته می‌بود که غنیمی هلال در این بخش کتاب، هرچند مختصر، به فعالیت‌هایی که پیش از او در زمینهٔ ادبیات تطبیقی عربی انجام شده بوده است بپردازد و به پیش‌کسوتان این رشته در جهان عرب ارج بیشتری نهد.

کتاب *الادب‌المقارن* غنیمی هلال در سال ۱۳۷۳ توسط انتشارات امیرکبیر با ترجمهٔ سید مرتضی آیت‌الله زادهٔ شیرازی تحت عنوان *ادبیات تطبیقی، تاریخ و تحول، اثرپذیری واثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی*، به زبان فارسی منتشر شده است.

خلیل پروینی
عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس

نعیمه پراندوجی
دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس

منابع

ابراهیم، عبدالحمید. *الادب المقارن من منظور الادب العربی*. القاهره: دارالاشروق، ۱۹۸٦.

حسان، عبدالحکیم. «الادب المقارن بین المفهومین الفرنسی و الامریکی.» *فصول*. جزء۱، مجلد ۳، عدد ۳ (ابریل ۱۹۸۳): ۱۱ـ۱۷.

ساجدی، طهمورث. *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی*. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۷.

عوض، لویس. *عند ما نتلفت حولنا فلا نجدهم*. الاهرام، ۱۹٦۸.

غنیمی هلال، محمد. *الادب المقارن*. ط ۵. بیروت: دارالعوده، ۱۹۹۹.

ـــــ . *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ مرتضی آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.

ندا، طه. *الادب المقارن*. بیروت: دارالنهضة العربیه. طبع ۳. ۱۹۹۱.
ندا، طه. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نشر نی، ۱۳۸۳. ۳۱۶ صفحه.

از میان آثار مربوط به ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی، کتابی که در سال ۱۹۷۳ به قلم طه ندا با عنوان *الادب المقارن* منتشر شد از اهمیت و جایگاه نسبتاً مطلوبی برخوردار است. بعدها این کتاب در بیروت و قاهره تجدید چاپ شد و هر بار مؤلف مطالبی بدان افزود.

طه ندا (۱۹۲۰؟-۱۹۹۹) از استادان برجستهٔ ادبیات تطبیقی و زبان های اسلامی (فارسی و ترکی) در دانشگاه‌های اسکندریه و بیروت بود. همچنین ریاست دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه بیروت را در دههٔ هفتاد میلادی به عهده داشت و در تأسیس بخش زبان‌های شرقی در دانشگاه‌های قاهره و عین‌شمس نقش فعال و ارزنده‌ای ایفا کرد. در سال ۱۹۸۲ جایزهٔ علمی دانشگاه اسکندریه را به‌پاس خدمات فرهنگی و ادبی خود به‌دست آورد. از او آثار متعددی، چون *دراسات فی‌الشاهنامه*، *الادب المقارن*، *فصول من تاریخ الحضارة الاسلامیه*، *مدینهٔ بخاری* به‌یادگار مانده است.

طه ندا از نمایندگان برجستهٔ مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی در سرزمین‌های عربی است. در اثر مورد بحث، با استفاده از مفهوم اساسی تأثیرپذیری و اثرگذاری می‌کوشد تا به مطالعات تطبیقی و بررسی‌های کاربردی خود صبغهٔ عربی‌ـاسلامی (فارسی و ترکی) ببخشد. در مقدمهٔ کتاب خود، بی آنکه از اروپامحوریِ برخی از تطبیق‌گران اروپایی و نگرش استعماری و برتری‌جویانهٔ آنان انتقاد کند، معتقد است که ادبیات تطبیقی، به عنوان دانشی برخاسته از اروپا، موضوعات مورد بحث خود را از ادبیات و گرایش‌های فکری رایج در غرب بر می‌گزیند، و این امر از دیدگاه مؤلف طبیعی به‌نظر می‌رسد (ندا ۵). طه ندا از اهمیت پژوهش‌های متداول در میان غربی‌ها غافل نیست، لیکن می‌کوشد تا روش و شیوهٔ دیگری در پیش گیرد. در شیوهٔ مورد نظر او، موضوع پژوهش، انگیزه‌ها و اهداف متفاوت است. محور پژوهش از دیدگاه او، زبان و ادبیات عربی و بررسی ارتباط متقابل آن با زبان و ادبیات ملت‌های اسلامی و به‌ویژه ادبیات فارسی و ترکی

است، و نیز به پدیده‌های ادبی که از ادبیات اسلامی به ادبیات و فرهنگ غرب راه یافته است، اشاره می‌کند. از دیدگاه مؤلف، موضوعات پژوهش در ادبیات تطبیقی، پیوند تنگاتنگی با هویت ملی دارند و هر نوع کم اعتنایی و اهمال در این زمینه صدمات فراوانی بر پیکر فرهنگ و هویت ملی و اسلامی مسلمانان وارد می‌کند. ندا ضمن اشاره به اوضاع اسفبار سیاسی و اقتصادی جهان اسلام عقیده دارد که عرصهٔ ادبیات و فرهنگ می‌تواند به همگرایی و نزدیکی بیش از پیش ملت‌های مسلمان بینجامد چون این عرصه پایدارتر است و به ندرت دستخوش دگرگونی می‌شود (۹۷). به بیان دیگر، ادبیات تطبیقی را ابزاری کارآمد در جهت همگرایی و اتحاد روزافزون کشورهای اسلامی می‌شمارد، البته به شرط آنکه تطبیق‌گران بر موضوعاتی تأکید بورزند که با فرهنگ و منش و اهداف ملی و اسلامی آنان متناسب باشد.

طه ندا را طرّاح نظریهٔ ادبیات تطبیقی اسلامی می‌دانند (عنانی ٤٦)، نظریه‌ای که در زمان حیات او مورد استقبال برخی معاریف اسلامی و غربی، چون دکتر حسین مجیب المصری و ریچارد فرای، قرار گرفت. ندا کتاب خود را در دو بخش نظری و کاربردی تألیف کرده است. در بخش نظری به ارائهٔ تعریف ادبیات تطبیقی از دیدگاه تطبیق‌گران فرانسه و زمینه‌های پژوهش در آن می‌پردازد، اما از اختلاف‌های موجود در مفهوم و قلمرو ادبیات تطبیقی سخنی نمی‌گوید. ندا همچنین معتقد است که مکتب تطبیقی فرانسوی بر فضای ادبیات تطبیقی عرب سایه افکنده است و تطبیق‌گران عرب هنوز ــ جز در موارد استثنایی ــ با نظریه‌های جدید مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی بیگانه‌اند. در بخش کاربردی، موضوعات متنوع و جالبی از گذشتهٔ ادبی و فرهنگی ملت‌های مسلمان به میان می‌آورد. سخن خود را با لغت‌پژوهی و جریان‌های لغوی در میان عرب‌ها و ایرانیان آغاز می‌کند و از آثار زیان‌بار زبان معاصر در گفتار و اندیشهٔ زبان‌آموزان سخن می‌گوید و به نمونه‌ها و شواهدی اشاره می‌کند. سپس بخش عمده‌ای از کتاب را به بررسی جریان‌های ادبی میان ادبیات فارسی و عربی اختصاص می‌دهد و به اختصار از تأثیر قرآن در ادبیات فارسی و عربی و غربی سخن می‌گوید و به شاعران و نویسندگان و آثار آنان، از جمله ابونواس، رودکی، ابوالعلا، خیام، دانته، *کلیله‌ودمنه* و *مرزبان‌نامه*، *لیلی‌ومجنون* در ادبیات اسلامی، مقامات در عربی و فارسی، واقعهٔ عاشورا و بازتاب آن در میان ملل اسلامی، جشن‌های ایرانی (نوروز، مهرگان و سده) در ادبیات

عرب، قالب‌های شعر، و قصیده‌سرایی اشاره می‌کند. فصل پایانی این اثر نیز به بحث دربارهٔ تأثیر ادبیات کشورهای اسلامی در اروپا می‌پردازد.

مطالعهٔ این اثر ـــ با وجود بعضی از کاستی‌ها و لغزش‌های موجود در آن ـــ برای علاقه‌مندان به ادبیات تطبیقی سودمند است. سبک روان ، تنوع موضوعات، وضوح اندیشه، انسجام در اندیشه و گفتار، و پرداختن به ادبیات تطبیقی اسلامی در دو بُعد نظری و کاربردی از مزایای اصلی این کتاب است. کتاب *ادب‌المقارن* طه ندا نخستین بار در سال ۱۳۸۰ به همت زهرا خسروی به فارسی ترجمه شد. ترجمهٔ دیگری هم از این اثر در سال ۱۳۸۵ توسط حجت رسولی انجام گرفته است.

هادی نظری منظم
دانشجوی دکتری دانشگاه علامه طباطبایی

منابع

ندا، طه. *الادب‌المقارن*. بیروت: دارالنهضةالعربیه. طبع ۳. ۱۹۹۱.

عنانی، محمد زکریا و سعیده محمد رمضان. *مدخل لدراسةالادب‌المقارن*. قاهره: ۱۹۸۸.

the significance of methodology, two of them deal with the matters and methods of comparative literature: *Comparative Literature*: *Method and Perspective* edited by Newton Stallknecht and Horst Frenz and *Comparative Literature*: *Matter and Method* edited by Owen Aldridge, a learned scholar in East-West relations and the editor of *Comparative Literature Studies* from 1963 till his death in 2005. The next tow books are written by two Arab comparatists, respectively by Muhammad Ghunaymi Hilal and Taha Nada, both published several times in Egypt and Beirut under the general title of *Al-Adab Al-Muqaran* (*Comparative Literature*). Both books have been translated into Persian. Through the examination of these two books, one notices that the French school of comparative literature has greatly influenced the direction of comparative literature in the Islamic/Arab world. The last one is a Persian translation of a book review written by Abdulla Al-Dabbagh, United Arab Emirates University, on *Between East and West*: *Sufism in the Novels of Doris Lessing* by Müge Galin. In this review Al-Dabbagh welcomes Galin's book and appreciates Lessing's effort, in bringing East and West together. This can be a sign of a new trend of comparative literature studies in the Islamic world, in particular, and the Eastern world, in general. After all, in today's world of misconceptions and misunderstandings, ironically enough despite the amazing growth of information technology, comparative literature can bridge East and West together.

A. Anushiravani

Comparative Literature through International Conferences

Alireza Anushiravani
Shiraz University

One of the ways to become familiar with the recent developments and trends of any discipline is to attend its international conferences. In the international conferences, authorities on the subjects are usually invited to give keynote speeches, and then, researchers from around the world present their papers in different specialized sessions. In this article, I have reviewed the themes of a few recent conferences on comparative literature, which I hope would shed light on today's new trends in the field. In late 2008, the Comparative Literature Associations of Azerbaijan and Romania held their conferences in respectively Baku and Bucharest universities. In 2009, the Comparative Literature Association of India held a conference in Hyderabad University, of Turkey in Gazi University, of Sweden in Uppsala University, and of Lithuania in Vilnius University. However, the most important event would be the Nineteenth ICLA Congress in Seoul, South Korea in August 2010. The 2010 ICLA Congress theme is "Expanding the Frontiers of Comparative Literature," organized in six specialized sessions including: 1)Making Comparative Literature Global: New Theories and Practices; 2)Locating Literature in the Hypertextual Age; 3) Nature, Technology, and Humanity in Different Traditions; 4) Writing the Conflicts and Otherness; 5) Translating Differences, Connecting the World; 6) Asia in the Changing Comparative Paradigm.

Undoubtedly, the establishment of new departments, programs, and national associations of comparative literature around the world, the ever-expanding areas of research in comparative literature, research and the scholarly publications will open new horizons for world literary studies.

Keywords: comparative literature conferences, ICLA 2010 Congress, new trends in comparative literature, departments of comparative literature, comparative literature.

Book Reviews

In this section of the journal we aim to introduce and review classical works written in the field of comparative literature with either theoretical or practical orientation. Some of these books might have been written a few decades ago, and some more recently; however, it is necessary for our Persian readers to become familiar with the evolution and development of comparative literature since its inception in the nineteenth century to the third millennium. We are, of course, aware of the fact that such a task cannot be accomplished in the first few volumes. It is an ongoing process that needs great effort and patience. Besides, we hope that the reviews of these fundamental works would motivate further research and translation of books into Persian in the field of comparative literature.

In this volume, five books have been introduced and reviewed. Being aware of

Dekhoda's "Ey Morgh-e Sahar" and Alfred de Musset's "Rappelle-toi": A Comparative Study

Hasan Javadi
Berkeley University

Dehkhoda composed "Ey Morgh-e Sahar" [O Morning Bird"] in memory of his late friend, Mirza Jahangir Khan Sor-e Israfil. Literary critics believe that the style of this elegy proves Dehkhoda's pioneering role in modern Persian poetry. It is further agreed upon that this poem is the first Persian poem in which the influence of European poetry can be observed. Some critics believe that Dehkhoda was influenced by Rajaei-zadeh's Turkish poem entitled "Vagta keh Golob-e Bahar Yeksar". Rajaei-zadeh's poem, which begins with "Vagta keh Golob-e Bahar Yeksar," is an imitation of "Rappelle-toi" by Musset, a French poet, who was deeply in love with George Sand (Amandine-Aurore-Lucile Dupin), the famous French writer and novelist. This paper studies the probability of the influence of Musset's poem, and also Saberi's poetic translation of Rajaei-zadeh's poem into Persian, upon Dehkhoda.

Keywords: Dehkhoda, Alfred de Musset, Rajaei-zadeh, influence of French literature upon Dehkhoda, comparative literature.

The Image of an Occidental City in the Works of Three Iranian Writers

Ilmira Dadvar
Tehran University

In all cultures, any big place which contains streets, alleys, houses, shops and inhabitants is called a city, whether it is oriental or occidental. But how can we find the spirit of a city among its walls and shops? Isn't it true that the inhabitants of a city create its civilization, its culture and its liveliness? The city and its residence correlate. That is why we say, "These people are like this" and "Those are like that". Critics believe that the new inhabitants of every city try to acquire its popular culture and to become one with the rest. Therefore, finding one's true self and identity would be, in fact, very difficult. Moreover, the modern city destroys part of its inhabitants' identity, or gives them, at the same time, a new one. This new identity can be found in the audio, visual and verbal images of the city. Paris, the capital of France, is a beautiful occidental city which is depicted in many works of French and non-French writers, poets and film makers. This paper examines the presence of Paris, from the perspective of imagology, in the works of three Iranian novelists, Goli Taraghi, Reza Ghassemi and Reza Gheysariyeh, all of whom resided in Paris, to discover the similarities among these writers' outlook towards Paris and compare and contrast it with that of the French-speaking writers.

Keywords: city, Paris, stranger, image, imagsology, comparative literature.

on the Banks of the Oronte (Un jardin sur l'Oronte) and put up an "Ineffable Concert" of Iranian poetry, a concert which aspires in its prelude to Saadi's poems. In this article, in addition to explicating Barrès' attention to Persian literature in general, I intend to study Saadi's influence upon this French author and his attention to Saadi's works in particular.

Keywords: Saadi, Maurice Barrès, Persian literature, French literature, *Gulestan*, *Boustan*, mysticism, intertextuality.

The Influence of the Ghazals of Hafez on Goethe's East–West Divan

Hassan Nekuruh
Shiraz University

Goethe's *East–West Divan,* which was initially composed under the influence of Hammer's translation of the *ghazals* of Hafez, was later on influenced by other Persian and Eastern poets and writers, especially Sa'di, whose short and long poems have appeared in this German literary masterpiece. While there is a constant mention of Hafez in Goethe's *Divan*, Sa'di's name is only mentioned explicitly a few times, which explains why most studies on the Persian influences on this work are dedicated to Hafez rather than to Sa'di. Moreover, no distinction has been made between these two poets and the extent of their influence on Goethe. As a matter of fact, the introduction of Hafez into German poetry was not a simple process. According to Goethe, the language of Hafez and his style of poetry made it very difficult for the German readers to understand him, while this was not the case with Sa'di. Goethe resorted to irony, which is the characteristic of his poetry during this period, to solve this problem. Researchers have not examined this issue either. More important is the relationship between the irony of Goethe with that of Hafez. Whatever Hafez borrowed from other sources, especially from mystical texts, he passed through the medium of his subtle irony which would have otherwise been, misunderstood contextually. Goethe sharply recognized this fact. In a poem about Hafez's mysticism, he talks about "pure wine" which is usually considered to be divine and mystical. Goethe has the same meaning in mind when he refers to "pure wine" which is genuine and free from any impurity. Again, one can trace the irony of Hafez in Goethe's poetry. The reflection of this kind of mysticism in Goethe's work becomes more earthly and materialistic and thus his irony is clear and straightforward, while Hafez's irony is hidden and implicit.

Keywords: ghazals of Hafez, Goethe's *East-West Divan*, the influence of Hafez on Goethe, relationship between German and Persian literature, comparative literature.

The Influence of Mutanabbi on Rumi

Ali Asghar Qahramani Moqbel
Persian Gulf University (Bushehr)

In both his poetry and prose, Rumi (d. 1273 CE) has been influenced by Arabic literature, especially by the well-known Arab poet, Abu Tayyeb Mutanabbi (d. 965 CE). This influence manifests itself both in the Arabic poems Rumi has verbatim borrowed from his *Divan* and inserted into his own poetry or in the poems he has first translated from Arabic into Persian, and then used in his poetry. However, whatever lines of poetry Rumi has borrowed or adapted from Mutanabbi's *Divan*, containing either poetical wisdom or lyrical motifs, he has appropriated to suit his own mystical tone.

Keywords: Rumi, Mutanabbi, literary influence, appropriation, Persian literature, Arabic literature, comparative literature.

From Saadi's *Boustan* to Maurice Barrès's *Un jardin sur l'Oronte*

Adel Khanyab-nejad
Ahwaz University

Maurice Barrès is one of the great authors of the first half of the twentieth century who was familiar with the literature of the Orient, and more particularly, with Persian literature which influenced him deeply. This inclination toward such arts and literature began from childhood when he played with Iranian miniatured boxes, covered with the images of gardens and grass, nightingales and flowers, the images becoming rooted deeply in his soul. In youth, an inner desire was awakened in him and led him to reading the great masters of Persian literature. The early years of the twentieth century witnessed a revival of the French readers' interest in Iranian arts, and hence their renewed interest in Persian literature. As a result, a huge volume of books including anthologies, translations, criticism, and literary essays and articles were published and became available to the French literary circles and intellectuals. On the other hand, Barrès friendship with authors and poets like Anna de Noailles, Mrs. Bibesco, Henry de Régnier and others who were themselves familiar with Persian literature, and his relationship with well-known contemporary orientalists enabled him to become familiar with great Iranian poets, and particularly with Saadi, much more deeply. In the years following World War I, when he detached himself from political and patriotic writings and decided to focus on pure literature, his memories and studies of the Sheikh of Shiraz and other great masters of Persian literature came to his aid. He had often smelled the flowers of Saadi's *Gulestan*, and had heard the mystical melodies of *Boustan*, and now found the opportunity to respond to his inner call. For his inner satisfaction, he built *A Garden*

SUMMARY OF ARTICLES

The Necessity of Comparative Literature in Iran

Alireza Anushiravani
Shiraz University

The history of comparative literature in Iran is very short. For decades it has been ignored by the institutions of higher education of the country. This paper addresses the Iranian Arts and Literature policy makers and directs their immediate and appropriate attention to this ever-flourishing branch of human knowledge. Comparative literature is an academic and cultural necessity for Iran. To justify this urgent need, I will first review the history of this discipline in Europe and will then draw an outline of its development and its major schools. The biggest challenge comparative literature has faced during the past two centuries has been that of definition, which has not only been misunderstood, but has misguided many researchers, and this is one of the probable reasons why comparative literature has not able to survive in Iranian academia. In the second part, I will review the theories of comparative literature during the past two centuries, its significance and its expanding frontiers, accompanied by concrete examples. I am quite positive that familiarity with the innovative and thought-provoking realms of research in comparative literature will open up new windows for us to see the whole world through. At the end of the paper, I will name some comparative literature departments, programs, associations, journals, conferences around the world, East and West, to show how this academic field is gaining momentum in world academia. The responsibility rests in the hands of the Iranian higher-education policy makers, specifically those in the Iranian Academy for Persian Language and Literature, to fully support the re-establishment of the discipline in academia, and to organize the disparate research activities of Iranian comparatists under the umbrella of a national association.

Keywords: Necessity of comparative literature in Iran, research frontiers of comparative literature, theories of comparative literature, comparative literature.

of comparative literature. Undoubtedly, the publication of this journal is just the beginning, and no beginning is without lapses and mistakes. This road has not been taken before, therefore we do not expect an easy ride and a totally clear vision in front of us. However, there is a methodological rigor and a strong dedication behind this first step, which has its roots in our love for literature pure and simple. Your suggestions, criticism and even rebukes – to be quite frank with our readers – will help us to learn and improve.

Alireza Anushiravani

borrows from Mutanabbi's *Divan*, either in Arabic or translation, and adapts these borrowings into his own poetry. Rumi interprets and then appropriates Mutanabbi's secular poetry to express his own sufi ideas. In the next essay, Khanyab-nejad explains how Maurice Barrès, the early twentieth-century French politician and novelist came to know Sa'di and found solace in his *Gulestan* and *Boustan*. This essay makes thorough use of historical documents to prove the influence of one poet upon another in a different culture and time. The next paper examines the influence of the ghazals of Hafez upon Goethe's *East-West Divan*. Here, Nekuruh specifically deals with the relationship between Hafez's and Goethe's use of humor in their poetry and how Goethe appropriates Hafez's humor to talk about his own Western concepts. In the following essay Javadi tries to show how Dehkhoda was probably influenced by Alfred de Musset, the French Romantic poet, either directly by reading him or indirectly through translation. The last essay by Dadvar deals with the topic of space in literature. She compares the image of Paris, a city present in the works of many French and non-French writers, poets and film producers, in three novels written by three Iranian novelists residing in Paris. She compares their views of Paris with each other and with French authors to see how similar or different their conceptions are. In the second section of the journal, we become familiar with ICLA, its statutes, administration, elections, congresses and awards. The second essay in this section reviews a few recent international comparative literature conferences in order to show the new trends of research in comparative literature. The last section is devoted to bookreviews. The reviews of these books, written originally in Arabic or English, are meant to familiarize the Iranian reader with some basic textbooks in the field of comparative literature.

The first issue of the first volume of the Persian journal of *Comparative Literature* overtly deals with the broadest area of research in comparative literature, i.e. literary relations and influence. In future issues, we will reflect on other areas as well. The editorial board of the journal cherishes the hope to pave the way not only for the growth of comparative literature studies in Iran but to contribute to world literary and cultural exchanges as well. Thus, we invite senior as well as younger scholars, Iranian and non-Iranian, to support us by submitting papers dealing with theoretical as well as practical aspects

this new research center. Najafi came up with a long term plan for a full-fledged Center: a new journal, national association, Persian textbooks, conferences and research projects.

The present journal is the result of months of hard work and a decisive will to support and expand comparative literature as an academic and interdisciplinary area of study in Iran, and will be published twice a year. The journal aims to provide a forum for scholarly debates regarding the different issues of comparative literature, either theoretical or practical. We aim to make this journal a jumping platform for the development of comparative literature in Iran and around the world. We are directly addressing those who are interested in literary and interdisciplinary studies and would like to become more familiar with this dynamic field of study. We hope that the establishment of departments of Comparative Literature in the Iranian universities and the national association will ensue the publication of this journal.

The Journal of *Comparative Literature* of the Academy of Persian Language and Literature is committed to publish research papers in all fields of comparative literature including literary relations and influences, literary movements, genres, literary themes, translation studies, world literature, literature and other branches of humanities (with emphasis on film and media studies, music, social sciences, cultural studies, popular culture, philosophy, and religious studies) and sciences, and, most importantly, new theoretical trends in comparative literature.

The first paper, reflecting the fact that comparative literature has long been neglected in the academic circles of Iran, tries to revive it by enumerating its significance and relevance in today's multicultural world. Anushiravani starts his paper with a short review of the history of comparative literature in Europe and Iran and outlines the general framework of its principal schools. He then traces the theoretical development of comparative literature from the nineteenth century to the present, hoping to correct some of the common misunderstandings regarding the definition of comparative literature in Iran. Finally, by referring to the new trends of comparative literature, he concludes that this dynamic discipline can bring the humanities from the periphery to the center. In the next essay, Qahramani talks about the influence of Mutanabbi on Rumi. He demonstrates how Rumi

EDITORIAL

Comparative literature entered world academia in the second half of the 19th century. The nature of the discipline can be best described by three "inter"s: **inter**national, **inter**cultural and **inter**disciplinary. From its inception until the early twentieth century, comparative literature studies concentrated mainly on comparing national literatures written in different languages. From WWI onward, comparative literature started to move away from the narrow positivism of the French school and expanded its frontiers to other spheres of human knowledge, and thus became interdisciplinary. After WWII, comparative literature evolved into literary criticism and literary theory. In fact, many literary theoricians, such as René Wellek, Auerbach and in later decades Edward Said, were comparatists themselves. The pioneers of twentieth-century comparative literature soon found out that the age had come for the inter-relationship of literature with other branches of humanities and even sciences. The interdisciplinary, transnational and transcultural nature of comparative literature has been compatabile with the multicultural and globalized world of today. Many institutions of higher education around the world have already established this discipline in their respective countries. This explains the growing number of Comparative Literature Departments/Programs in Asian countries in general, and in the Islamic countries in particular, in recent decades. In contrast, comparative literature had gone without attention in Iran for a long time. It was, however, fortunate that in 2004 the Academy of Persian Language and Literature took the first fundamental step by establishing the Center for Comparative Literature Studies. There could not have been a more qualified scholar than Abulhassan Najafi, a permanent member of the Iranian Academy and a pioneer of comparative literature in Iran, to be put in charge of

CONTENTS

Comparative Literature

ISSN 1025-0832

Journal of the Academy of Persian Language & Literature

Vol. 1. No. 1 (Ser. No. 1)

Spring 2010

Special Issue Editors:

Editor: Abulhassan Najafi

Associate Editor: Alireza Anushiravani

Academic Rank: **Scientific and Research Journal**

Issued by the Ministry of Science, Research and Technology

Rated as a

Scientific and Research Journal

by the Ministry of Science,

Research and Technology

and indexed in ISC

Comparative Literature

Academy of Persian Language & Literature

Back issues of this journal are available online via Scientific Information Database: Visit www.sid.ir.

Annual Subscription & Ordering Information:

Middle East: €40.00; Asia / Europe: €50.00; Africa / North America / Far East: €60.00.

All subscriptions are payable to account number 56233,Academy of Persian Language & Literature(account holder), Bank Melli Iran, Eskan Branch, code , 271, Tehran.

Address: Department of Comparative Literature, Academy of Persian Language & Literature, Academies Bldgs. Yard, Haghani Expressway, Tehran 153863- 3211, P.O. Box 15875-6394. Islamic Republic of Iran.

Tel: +9821 88642339 ; Fax: +9821 88642500

www.persianacademy.ir/fa/AT/aspx

Email:farnameh@persianacademi.ir

Printed in the Islamic republic of Iran.

Ser. No. 1

Comparative Literature Journal

of the Academy of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1 (Ser. No. 1) Spring 2010